

Ն Ա Ր Ե Կ Ե Ա Ն Ը Ն Թ Ե Ր Ց Ո Ւ Մ Ն Ե Ր (Բ)

1-0 Գրիգոր Նարեկացին մեր մատենադրութեան այն գրողներէն է որուն բազմատեսակ արտադրութիւնը, ըստ երեւոյթին, մեզի հասած է ոչ շատ մեծ կորուստով: Իրեն վերագրուած տաղերը, դանձերը, Մեկնութիւնը, ներբողները, վերջապէս Մատեան Ողբերգութեանը՝ նոյն գրողէն այլազան երեսներ կը պարզեն, ինչ որ չէ պարզապէս մեր միւս մատենագիրներուն, որոնց կը վերագրուին յաճախ կորսուած երկեր: Սակայն, Մատեան Ողբերգութեանէն դուրս՝ ընթերցողներու մեծամասնութեան համար այս արտադրութիւնը յաճախ կը սահմանափակուի քանի մը տաղերու: Աշխարհաբար թէ օտարալեզու թարգմանութիւնները նկատի ունին ընդհանրապէս այս կալուածը միայն: Քաղաքակիրթ հրատարակիչներ կը դիմանին յիշատակել քանի մը ներբողի անուն ու կ'անցնին: Կացութեանը քիչ մը տարբեր էր անցեալ դարուն, երբ Մատեանի կ'ընկերակցէին Ներքողեան առ սուրբ Աստուածածնին եւ քանի մը դանձեր: Անցեալ տասնամեակին Մատեանը եւ տաղերը ունեցան իրենց «քննական» հրատարակութիւնները (1): Ներբողներուն ընտելիւնները, եթէ չեմ սխալուի, վերջին անգամ լոյս տեսած են Պոլիս յիշունական թուականներուն (2):

Անշուշտ հռչակաւոր ու սրբացուած մատենագիրի մը համար՝ այս դարմանալի իրողութիւնը չի բացատրուիր միայն միւս երկերուն «գեղարուեստական» որակով: Նարեկացիի Ապարանից Խաչիմ Պատմութիւնը իր երկու ներքողներով (Պաշին եւ Աստուածածնին), Առաքելոյ եւ Մծբնայ հայրապետին երկու անջատ ներքողները չափազանց դժուար գրութիւններ են, ուր Գրիգոր ի գործ կը դնէ ո'չ միայն իր ամբողջ աստուածաբանական գիտութիւնը այլեւ «ստեղծարանական» արուեստը:

Մատեանէն անջատ արտադրութեան ուսումնասիրութիւնը (3) Հ. Աւետիքեանի աշխատութեանէն ասդին խոպան դաշտ մը կը կազմէ ընդհանրապէս և բաց մըն է: Թամար Տասնապետեանի Գրիգոր Նարեկացիի Սուրբ Աստուածածնի Ներքողը խորհրդը կրող Փրանսերէն գիրքը (4), որ նախապէս ներկայացուցեալ իրեն տուք թորական աշխատութիւն(5), բացը մասամբ կը գտնէ եւ այս կողմնակի կալուածին կարեւոր հետազոտութիւններէն մէկն է:

1-1 Գիրքը ունի ընդարձակ յառաջարան մը, որուն կը հետեւին Աստուածածնի ներքողին ընտելիւն ու թարգմանութիւնը, սուրբ-գրային յղումներուն ցանկը, յաւելումներ, ներքողին համարաբարձը, եւայլն: Թուումս ամբողջական չէ անշուշտ, սակայն պատկերացում մը կու տայ զրբի հարստութենէն ու գիտական տակարարակէն: Ի հարկէ, նիւթերու որոշ խճողում կայ, արդեւեք զլիարարարար նօթերու փոխադրութեանը գլուխներուն վերջաւորութեան, ինչ որ աւելի տպաւորական քան յղացումի թերի մըն է:

Յառաջարանին մէջ կը քննուին Նարեկացիի կենսագրութիւնն ու մատենագրութիւնը, յետոյ ներքողի աւանդական ըմբռնումն ու Գրիգորի կերպը զայն ի գործ դնելու, ինչ որ աւելի ներքողին գեղարուեստական եղբերուն քննութիւնն է: Ներքողը բաժնին մէջ կ'ուսումնասիրուի Նարեկացիի աստուածաբանութիւնը-Աստուածաշուշնին գործածութիւնն ու մեկնաբանութիւնը, քրիստոսաբանութիւնը, մարմնաբանութիւնը, փրկչաբանութիւնը: Ինչպէս կը տեսնուի՝ Թ. Տասնապետեան կը քննէ ու կ'որոշադրէ ո'չ մի-

այն ներքողին տեղը Նարեկացիի արտադրութեան մէջ, այլեւ ի յայտ կը բերէ անոր «աստուածաբանական» ենթահողը, մեկնելով արեւմտեան ժամանակակից աստուածաբանութեան տեղիքներէն:

2-0 Նախ՝ քանի մը գիտողութիւններ ժամանակագրութեան վերաբերող: Նարեկացիի արտադրութեան համար ունինք միայն քանի մը ստույգ կոտաններ. Մեկնութիւնը Երգ Երգոցի յիշատակարանը, որ կը կրէ 977 թուականը, Մատեան Ողբերգութեանը, 1002 թուականին աւարտած: Ասկէ դատ, 983 թուականին Ապարանից Խաչին փոխադրութեան առթիւ գրուած կը թուի ըլլալ Պատմութիւն Ապարանից Խաչինը, որ յետագայ նշումներ կրելուն համար կը գետեղուի ընդհանրապէս 995 թուականէն ետք: Հ. Աւետիքեան այդ նշումները ընդմիջարկում կը նկատէր, իսկ Տասնապետեան կը խորհի որ Ներքողը գրուած է 983-էն 1002 թուականին միջեւ, «վերջնական» գրութեան պէտք է ըլլայ 995 կամ 996 թուականին» (էջ 10): Աւելի անդին՝ հետազոտողը կը մտածէ որ Նարեկացիի չորս ներքողները գրուած են 995-996-էն մինչեւ 1002 երկարող ժամանակաշրջանին (էջ 121), իսկ Մատեանը 999-էն 1002: Անշուշտ այստեղ ներյայտօրէն ընդունուած է որ Գրիգոր մեռած է 1002-էն քիչ վերջ:

2-1 Նախ՝ Ապարանից Խաչին վերաբերեալ ըստ իս ոչ ճիշդ պատկերացում մը գոյութիւն ունի, որ կը բաղդացնէ երկին թուագրումին որոշադրումը: Արդարեւ ասիկա երեք մասերով դերք մըն է, գրուած ի պատասխան Ապարանից Ս. Պաշ վանքի վանահայր Ստեփանոսի: Առաջին մասը զուտ «պատմական» մասն է, որուն մէջ ակնարկութիւններ կան 983-էն ետք պատահած դէպքերու. մանաւանդ Սուրբ Սուրբային դմբէթի քանդումին 989 թուին՝ ըստ Ասողիկի (կամ 986 թուականին)(6) և ասոր վերանորոգումին (գլուխ 7), քանի մը տարի ետք (995): Այնպէս ինչպէս գրուած է այդ պատմութիւնը անշուշտ 983-ին չի կրնար վերադրուիլ (7): Երկրորդ մասը Պաշին ներքողն է: Յետագայ գրութիւն մըն է ուր զգալի է սակայն առաջին տպաւորութեանց դրութիւնը, մանաւանդ ինչ կը վերաբերի Ապարանից վանքի ճարտարապետական կառոյցի եւ որմնակարներու նկարագրութեան: Ներքողը մասը Աստուածածնին: Այս վերջին ներքողին կցուած յիշատակագիրը որեւէ թուական չի տար, ինչ որ քիչ մը դարմանալի է, բայց ո'չ անսովոր:

Արդ՝ այս երեք գրութիւնները սերտօրէն առնչուած են իրարու: Յիշատակագիրին մէջ Նարեկացի կը խօսի արդէն «համառօտագրած մատեանի» մասին, ինչ որ կը նշանակէ թէ գիրք մը նկատի ունի: Բուն պատմական մասի աւարտին կ'ըսէ ան, թէ «եւ արդ գիրք ընթացից պատմութեան բանին աստուած կնքեցուց... սկսցուց զինի զճարտարութեան գումարահոլով պատմաբանութեան» խոռոչը դուռն ինչ գրութիւնն համառօտագիրը գլուխը, նախ նմին իսկ կենդանարան տեսնագրութեան աստուածեան խաչին եւ զինի սորին սրբոյ տիրուհւոյն եւ Աստուածածնին...» (8): Այս «պատմութիւն» բառը պէտք է ընթերցողին մտածել տայ, որ Գրիգոր աւանդական պատմական երկ մը կը գրէ, տեսակ մը «ժամանակագրութիւն»: Պատմական գէպքերը վերածուած են ակնարկութիւններու եւ անդադար «գրուատական» խօսքէն տարրալուծուած:

Գրիգոր կ'ըսէ արդէն որ պատմութեան կը միացնէ «գովեստը»: Ասիկա իր մօտ կը համապատասխանէ ընդհանուր ճշտումի մը, որ է տեղի կամ ժամանակի մանրամասնութիւնները եթէ ոչ ջնջել, գոնէ դանցել՝ իմաստաւորելով, հասնելու համար տեսակ մը անժամանակի(9): Պատմութեան մասը կնքելէ ետք՝ Գրիգոր կը սկսի գրել ուրեմն գրքին ներքողական մասերը. յաջորդաբար խաչին եւ Աստուածածնին ներքողները (10): «Սկզբուցը» անշուշտ ներքողները պիտի հիմարենք չի նշանակեր, այլ հիմար, պատմութեան վերջ պիտի տանք. այսինքն՝ յղում է ոչ թէ պատմականի մակարդակին այլ գրութեանական ժամանակի: Աստուածածնի ներքողին սկիզբը, գոյութիւն ունի պզտիկ նախաբան մը, որ «ի սոյն կարգ պատեալ զմիշտ խորհրդոյ տեսակ՝ ընդ ներքողինի խաչին խորհրդոյ, եւ գովեստ երդարանութեան Տիրուհւոյ»: Այս նախաբանին վաւերականութիւնը խնդրոյ առարկայ չէ դարձած եր-

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՏԵԱՆ

րեք: Յիշատակարանին մէջ՝ Գրիգոր կ'ըսէ նորէն թէ «յօրինեալ չարագրեցի գլխաւորութեանս գովեստ, եւ զճառս ներքողինի»(11):

2-2 Բոլոր այս նշումները կը մատնեն Գրիգորի մօտ կառուցումի մտահոգութիւն մը եւ ցոյց կու տան որ Պատմութիւն Ապարանից Խաչին կոչուած երկը եռամաս արտադրութիւն մըն է, որուն մասերուն միջեւ Գրիգոր չի դադրիր յօդեր հաստատելէ: Անհրաժեշտ է նաեւ նկատի ունենալ, որ երկը «բովանդակութեան» գետնի վրայ ունի իր ներքին տրամաբանութիւնը. առաջին մասը «պատմական» տունաշինելով յօրինուած ընդարձակ յառաջարան մըն է գրեթէ՝ միշտ այլաբանութեան ցանկութեան տարուած, երկրորդ եւ երրորդ մասերը պատմական մակարդակը կը զանցեն եւ կը հիմնեն աստուածաբանական ըմբռնում մը. եթէ խաչը կը կազմէ աստուածային զոհարածութիւնը երկը, Աստուածածնին կը կազմէ փրկարարութեան բեւեռը, այս ամբողջը խորհրդած՝ մարդկայնութեան խորհուրդին վրայ: Աղուոր համադրութեամբ մը կ'ըսէ Գրիգոր թէ մէկը ծնողն է (Աստուածածինը), միւսը ծանուցանողը (Պաշին): Հետեւաբար մեր առջեւ ունինք ոչ թէ երեք տարբեր երկեր. Պատմութիւն մը, յետոյ երկու ներքողներ, այլ մէկ Պատմութիւն, երեք մասերով, որ Մեկնութեանէն ետք Նարեկացիի երկրորդ մեծ երկն է:

Տասնապետեանի աշխատութիւնը կը վերաբերի այս երկի վերջին մասին եւ հարկադրաբար ունի հատուածային նկարագիր: Ներքողին աւարտին գրուած յիշատակագիրն ալ յիշատակարանն է ամբողջ երկին, ո'չ միայն ներքողին:

Անշուշտ իր ամբողջութեանը մէջ երկը 983-ի արտադրութիւն մը չէ: Անիկա խմբադրուած է 995-էն ետք, ինչպէս կը թելադրէ Թ. Տասնապետեան: Միայն թէ ոչ մէկ տունեալ ցոյց կու տայ որ Գրիգոր երկու ներքողներն ալ գրած է այդ թուականին: Իր հայերէն հատորիկին մէջ, Գրիգոր Նարեկացիի Ողբերգութեան Մատեանը, ան կը գրէ նորէն. «Գրեցեք որ, երբ Գրիգոր ձեռնարկեց Ներքող Ս. Խաչին եւ Ներքող Աստուածածնին գրելու, եւ թէ այս երկու գիրքերը չարագրութեան Մովսէս Ստեփանոս Եպիսկոպոսի թելադրանքով՝ 995-էն անմիջապէս ետք»(12): Ներքողութիւն, բնաւ ալ չենք գիտեր որ Գրիգոր ետեւէ ետեւ գրեց այդ երեք մասերը, մանաւանդ վերջին երկուքը: Վերջ գիտել տուի արդէն, որ «պատմական խօսքին ընթացքին կնքումը» եւ «սկսցուցը» ներքողականին ժամանակագրական տունեալ մը չէ, այլ գրութեան

կան, մէկ մասէն միւսը անցումը պարտադրող: Ինծի այնպէս կը թուի որ պատմական մասը, ուր արդէն իրեւան անցեալ կը պատմուի խաչի մասունքին փոխադրութիւնը Պոլսէն Ապարանը, Ապարանից վանքին շէնք եկեղեցիին նկարագրութիւնը, յետոյ 983-ի հանդիսութեան պատկերը գրուած է աւելի ուշ քան ներքողները (13): Ասոնք կցուած են պատմական մասին յետագային, վերջնական խմբագրութեան առեւ, գուցէ երբ Գրիգոր երկու ճառերու ներքին առնչութիւնները ստորագծելու համար «պատմաբանութեան» կը խոնէն ներքողային մասերը: Որով 995 / 996 թուականները խմբագրութեան թուականներն են ամբողջին:

2-3 Գիրք մը կառուցելու այս եղանակը արտասովոր ոչինչ ունի, կը խորհիմ որ լոյս կը սփռէ նաեւ Մատեանին ալ վրայ: Ասոր յօրինումի թուական կը տրուի ընդհանրապէս 1002 թ.: Արդեօք ընդարձակ գրութիւն մը ինչպէս որ է Մատեանը կրնա՞ր արտադրուի մէկ տարուան մէջ: Թ. Տասնապետեան կ'առաջարկէ 999 - 1002 ժամանակաշրջան մը, առանց հիմնաւորելու այս չահեկան դիտողութիւնը (էջ 21): Մատեանին յատկացուած հատորը կ'անդրադառնայ հարցին, աւելցնելու համար. «Ըստ այս վկայութիւններուն, Մատեանը չի կրնար գրուած ըլլալ նախքան 999 թ., իր հիմնական կառուցքին մէջ» (էջ 118): Սակայն «վկայութիւնները» միւս գործերուն ժամանակագրութեան դացող գիտարկումներ են: Ուսումնասիրողը կ'ենթադրէ որ երբ ներքողները կը գրէր, օրինակ, Նարեկացի չէր կրնար նոյն առեւ, նոյն տարիներուն Մատեանին Բաներէն, ուր քանի գրել: Ինչո՞ւ: Ի՞նչ բան պիտի արգելէր:

Հ. Թամարեան իր Անանիա Նարեկացիի մենագրութեան մէջ(14), հիմնուելով, ճիշդ է ԺԼ. դարու տեղեկութեան մը վրայ, կը փորձէ Մատեանի յղացման թուականը յետաշրջել մինչեւ Անանիա Նարեկացիի կենդանութեան օրերը, որ հետազոտողը կը հասցնէ Ժ. դարու 80-ական թուականներու վերջը կամ 90-ական թուականներու սկիզբը(15): Նոյնիսկ եւ եթէ Թամարեանի վարկածները ստույգ չեն, երբեմն նոյնիսկ խախտու կրնան նկատուիլ, անկարելի չէ մտածել որ Գրիգոր Մատեանը սկսած ըլլայ գրելու 90-ական թուականներու սկիզբը (Անանիա կենդանի ըլլար կամ ոչ) եւ միայն 1002 թուականին հասած վերջնական խմբագրութեան:

Աւանդաբար վիճելի հարցեր դուցէ հոս դառն իրենց լուծումը: Այսպէս Մատեանին մէջ մտած, ծաւալող ընդարձակ Բաները (ԼԻ., ՀԵ., ԴԲ. եւ ԴԳ.), զորս խաչատուրեան Պատրիարք կը համարձակէր անջատել գրքէն, իրրեւ՝ ո'չ թէ ընդմիջարկում, այլ յաւելում(16) եւ որոնք մեծ մասով տրուած են իրրեւ արձակ՝ Երեւանի 1985-ի հրատարակութեան մէջ, այդ ընդարձակ գլուխները ունին ողբերգականին տարբեր կառուցուածք: Կը բաւէ բաղդատել ողբերգական խօսքը Մատեանի առաջին գլուխներուն մէջ եւ օրինակ ԴԲ. կամ ԴԳ. գլուխի մեկնողական խօսքին հետ: Ճիշդ է որ Մատեանի գլուխներուն մէկ կարեւոր մասը (ոչ բոլորը) ՀԵ. գլուխէն անդին կը յօրինուի միջնորդ դժբերու չուրը. ՀԵ. բնականները, Աստուածածինը, Առաքելայները, սակայն դժուար է բաղդատութեան մէջ դնել ասոնք՝ փայտին կամ միւսումնին «խորհրդանշական» մեկնութիւններուն հետ: Աղաչողական խօսքը, այնքան տիրական տակաւին առաջիններուն մէջ, երկրորդներուն մէջ կը դառնայ բացատրողական, մեկնողական: Ինծի այնպէս կը թուի որ «աղօթքի» ձեւին գործածութիւնը յետագայ խմբագրական յաւելում մըն է ԴԲ. եւ ԴԳ. գլուխներուն սկիզբը, ըսել կ'ուզեմ ոչ անհրաժեշտ անոնց կառուցուածքին, քանի որ երկախօսական կառուցուածքը այդ երկու Բաներուն մէջ բացակայ է շատ յաճախ:

Ուստի՝ ըստ իս Նարեկացի Մատեանի խմբագրութիւնը աւարտած է 1002 թուականին: Յիշատակարանի ճարտարապետ



տական «փոխաբերություններ» նման խմբադրություններ չկ՝ կրկնաբար թեքվածով: «Կառուցել, կարգել, կուտել, արձանացել, դիզել, բարդել... Հաստատվելով ի հրաշակելու հետևանքով զրույթի մասին ասում են: Երբ յաճախ այնքան տառաջիկ կերպով կը կարգան մարդիկ Նարեկին մասերը, չեն գիտեր ինչո՞ւ այս տողերը չեն կարգացուցի ինչպես որ կան ու չեն յղուի: Երբ խմբագրական գործին: Բայց երբևէ այսպես չէր լինել: Բայց ոչ միանշանակություններ, այսպես ինչպես «Ի հրաշակելու ժողով» բերուիլ փոխաբերություններն, այլ պարզապես այդ շատ կոնկրետ աշխատանքին նշումը:

Գրիգոր Մատեանը խմբագրած է Նարեկի արվեստի գրքերը մասերուն առկայելով նորեր, ինչպես որ բրած կը թուի ըլլալ Պատմութիւնը 995/996 թուականներուն, ինչպես կրնայ պատահիլ ունէ գրողի մօտ: Անկարելի չէ որ այս խմբագրութեան ընթացքին՝ վերոյիշեալ չորս գլուխները, գրուած տարբեր առիթներով Գրիգոր վերանայած ըլլալ, տեղաբաշխած՝ դրբին զանազան մասերուն մէջ ու յարմարացուցած Մատեանի ծրարին: Որքան ՂԻ. եւ ՆԵ. գլուխները յարմարած է «միաշարք» ամբողջութեան ընթացքին, այնքան ՂԲ. եւ ՂԳ. գլուխները պահած է, որոշ չափով, արտադրող այդ միաշարքութեան: Ասիկա չարգիւրդող որ մատենին մէջ տեսնենք օրկանական ամբողջութիւն ունեցող երկ մը. օրկանական ամբողջութիւն չի նշանակել մէկ անգամէն ու ետեւէ ետեւ գրուած շարադրութիւն: Յամենայն դէպս՝ մէկ անգամէն եւ ինքնարժեքն ստեղծուած երկի մը առաջապէս մէկը պէտք է լինէր, մանաւանդ երբ կը սիրենք, չափէն աւելի, ընդդէմ, նոյն գրողի մօտ յայտնուող «հետադարձ» տարբերը:

3.0 Կ'արժէ նաեւ անդրադառնալ Աստուածանի ներքողի գեղարուեստական ընթացքին որ կ'ըլլայ այս գրքին յառաջաբանին մէջ: Տասնապետեան կը մեկնի ներքողի սեռի յատկանիւններն, այնպէս ինչպէս ասոնք կը գտնենք Թէոֆիլ Ժեոսիակին(17) եւ Պիքս Պիտրիցին մէջ(18): Եթէ ներքողին որոշ կանոններու գործարարութիւն կայ ներքողին մէջ, պէտք է ընդունիլ որ Գրիգոր բաւական ազատ կերպով կը վարուի անոնց հետ, մանաւանդ որ Աստուածածինը դժուար կը մտնէ այդ կանոններու սահմաններուն մէջ: Արդ՝ այս աղատութիւնը ինքնին լուսարանիչ չէ, այնքան ատեն որ ի յայտ չի գար Գրիգորի իսկ կիրարկումը: Այսինքն՝ Աստուածածինի՝ ինչպէս իր նախնիներէն ներքողներուն մէջ, ինչպէս ասոնցմէ անշատ իր միւս երկու ներքողներուն(19), Գրիգոր ունի ներքողի ըմբռնում մը, որ կը ձեւաւորէ իր կիրարկումներով: Այս ըմբռնումը որքան ալ ըլլայ հարկատու աւանդականին, չի դադրիր իր իւրայատկութիւնները ունենալէ: Կը խորհիմ որ նարեկեան չորս ներքողները պէտք է խնդրող առարկայ դառնային ներքողեան սեռի ընթացքին ընթացքին: Չորսին համարել ընթացքին կըրնար ի յայտ քերել հասարակաց եղբեր: Որով թերեւս անկարելի չ'ըլլար խօսիլ նարեկեան ներքողի ընդհանուր կերպարանքին:

3.1 Մեզի կ'ըսուի թէ Աստուածածին ներքողին մէջ՝ Գրիգոր «գրեթէ երբեք իր Մատեան Ողբերգութեան գրքի մաքուր ընթարկանութեան չի հասնիր, որ կայ սակայն, ներայտ ձեւով, իր ներքողներուն ու ձառնորդն մէջ»(20): Այս դիտողութիւնը կը հիմնուի զլիսաւորաբար Գրիգորի կողմէ «ձեռն»ի տրուած գերակայութեան վրայ, քանի որ, ըստ Տասնապետեանի, ներքողներու մատային արտադրութեան մէջ, ինչպէս Աստուածածինը ունի մօտ, գաղափարը շարունակաբար զոհուած է ձեռնին...» (նոյն): Քանի մը անգամ այսպէս անհարկութիւններ կան Սոփեստութեան կամ «սոփեստական կըրթութեան» (էջ 51): Մատեանին յատկացուած գրքին մէջ ալ ամբողջ հաստատուած մը կայ «հետադարձութեան» վերաբերող(21): Տասնապետեան կ'ըսէ թէ Հայերը ծանօթ էին Սոփեստ դպրոցին եւ հետադարձական արուեստին (նոյն), բայց թէ Գրիգոր զիմած է նաեւ մեծ Կապալովիկայի ներքուն աւանդին (51-52): Տեղ մը նոյնիսկ ներքողը կը նկատուի «հետադարձական հրահանգ» մը եւ Գրիգորը կը դառնայ «անուղղայ հետոր մը» (rhéteur impénitent): (Սոփեստութեան եղած այս յղումները մեծ անպատեհութիւն մը ունին, երկդիմութիւն մը կը ստեղծեն, քանի որ Գրիգոր «սոփեստ» լրագր կը գործածէ իր ներհակ խմբագրութեան մէջ: «Իմաստութեամբ լեցուն, գեղեցիկ գործ», տե՛ս. Յիշատակարան Ա. պարանից խաչին):

Գրիգորի արուեստին կամ հետադարձական յատկացումը զիտողութիւնները որքան չափեալ են, այնքան ալ կը մնան գուտ նկարագրական, այնպէս ինչպէս կը սիրէ ընել մեր մէջ բանասիրութիւնը, որ գիտականի պիտակին տակ, խորքին մէջ, կ'ապաւինի աւանդական ու կողմնա կապած ընդհանրութեան ստորգրութիւններուն: Երբ այդ կըրթանք ինքզինքը կը նկատէ դիտողութիւն, ամբողջ անոր վարպետները իրենք զիրենք գերծ կը կարծեն գրական երկերը մտածելու հարկադրանքին: Նկարագրական կը կոչեն այն դիտողութիւնները որոնք բանարուեստի բանադարձութիւնները (ֆիկիւլ) կը ցանկագրեն, յետոյ գրութեանէն կը հանեն օրինակներ այդ բանադարձութիւններն, առանց թափանցելու անոնց բանելու կերպին, առանց առնչելու զանոնք խօսքի, այսինքն՝ նշանակութեան, դիտողութիւն, մէկ խօսքով մտքի մակարդակին:

3.2 Ենթադրենք պահ մը, որ «անուղղայ հետոր»-ը գործ է դրած հետադարձական լրագր «գարգարանքները», քանի որ Տասնապետեան, հետադարձական կերպերը կը մտածէ պարզապէս իրեն գարգարանքներ, այսինքն՝ ոչ-էական յաւելումներ՝ բառին գեղեցիկ խմբագրութեան, հարց է սակայն թէ ինչո՞ւ Գրիգոր կը գիմէ նման «միջոցներու»: Այլ խօսքով՝ ի՞նչ կապ կայ «աստուածածիններու» բովանդակութեան՝ եւ ձեռք այս գարգարանքներով, միայն գեղեցիկ, ինքնանպատակ պահուած ձեռքներով գրուող ձեռնի մէջ: Ի հարկէ ձեռն-բովանդակութիւն հակադրութիւնը իմա չէ, բայց ան է որ խնդրող առարկայ է ի վերջոյ այս աշխատութեան տեսարանական ներայայտին մէջ: Ինչո՞ւ Գրիգոր ներքողը կը գրէ այնպէս ինչպէս կը գրէ, ի՞նչ դիտումով է որ «աստուածարանական բովանդակութիւնը» կը ստանայ այդ ճարտասանական գրքերէն եկած կաղապարները: Անշուշտ ուսումնասիրողը, անգամ մը որ բաժնած է խորքը ձեռնի, այլեւս անկարող է մտածելու արուեստի գործին միտքի մէջ, այդ որոշարարումները լծողներու իրարու: Նոյն այս կերպն է որ կը գտնենք Մատեանին նըման գրքերն մէջ, որուն հեղինակը կը թուէ «ձեռնական երեւոյթները» այսինքն՝ կը նկարագրէ զանոնք եւ օրինակներ կը յիշէ, յանգելու համար ձեռնի ներդաշնակութեան ընդհանուր տեղիքին (էջ 158-159): Նման ցանկեր կ'արժեն ինչ որ կ'արժեն ցանկերը ընդհանրապէս, բանասիրութեան աշխարհին մէջ. անոնցմով «գրական երկ» մը (նոյն) չի հասկցուիր:

Ներքողներուն մէջ Նարեկացի կը փորձէ կիրարկել անդադար ինքզինքը գերադասելու եղած խօսք մը, որ կ'ուղէ միշտ խօսք մնալ եւ չի մտածել ինքզինքը որպէս լուրջութիւն: Լեզուական, ճարտասանական, կամ հետադարձական բոլոր հնարքները ի գործ կը դրուին այս գերադասելութիւնը կատարելու համար: Եւ այդ «ձեռն» կապ մը ունենալու է աստուածաբանական բովանդակութեան հետ: Այնքան ատեն որ գրական վերլուծումը անկարող է ի յայտ բերելու այդ կապը, կ'իյնայ նկարագրականի կալուածին մէջ եւ կը դառնայ անէական:

Ուսումնասիրողը կ'անդրադառնայ հարցին, անուղղակի կերպով, յառաջաբանի երկրորդ մասի եղանակացութեան մէջ: «Կարելի է դուշակել, որ այս կարծ ներքողը իրեն (Գրիգորի) բանաստեղծական բոլոր անհրաժեշտ հնարքները չէր ընծայեր նման քերթութեան մը յօրնումին համար: Բայց ան (Գրիգոր) կը սպառէ սեռին բոլոր հնարաւորութիւնները: Առնուազն կը տեսնենք որ ան սորված է, առաջին երգարաններուն (մեղոյ) նման, ի գործ դնել հետադարձական կըրթութիւն մը ուր Սոփեստներուն գրողը գեղ տեսնելի է: Եւ զայն կ'իւրացնէ բոլորովին նոր նպատակներու համար»(22): Այս ոգեկոչուած իւրացումը եթէ հիմնուած նկատենք կը մնան նպատակները: Իսկ եթէ աստուածաբանական են ասոնք, այն ատեն հարցը չի դադրիր հարց մնալէն: Այսինքն՝ ինչո՞ւ Գրիգոր իր ներքողին եւ բոլոր ներքողներուն մէջ կը գիմէ «սոփեստ» կըրթանք ընդհանուր միջոցներուն: Երկին մէջ չկայ ներքին տրամաբանութիւն մը, որ յղուէր ասոնց ու միայն ասոնց: Հետադարձողը կընայ՝ ապաւինիլ «ժամանակի սովորութիւններու ու ճաշակին», ինչ որ տեսականօրէն հիմնելի կէտ մըն է(23):

3.3 Հասկնալի է, ի հարկէ, որ ուսումնասիրողը տեղ ու ժամանակ չունենայ

բաղդատութեան: Բայց հետադարձական չէ՞ր արդեօք, ներքողը բաղդատութեան մէջ զննէ Մատեանի 2. Բանին հետ (Աստուածածին նուիրուած Բանը որ Նարեկացի ինք արդէն կը յղուի իր նախկին ներքողին), ինչպէս նաեւ Աստուածածինի Փոխածին նուիրուած զանին: Թերեւս «աստուածարանական բովանդակութեան» մէջ էական նորութիւններ չ'ըլլան, սակայն գեղարուեստական կիրառումը ընթացքին մը համար ի՞նչ աւելի չափեալ գեղեցիկ, մանաւանդ որ այնքան ալ սովորական երեւոյթ մը չէ նոյն գրողին արտադրութեան մէջ գտնել նոյն նիւթին վերաբերեալ այսքան տարբեր սեռերու պատկանող երկեր:

Մատեանի ողբերգութիւնը եւ ներքողի «երգարանութիւնը» իրարմէ հիմնովին տարբեր խօսքի կիրարկումներ են: Տարբերութիւնը խօսքի ստանձնումին մէջ է, այսինքն՝ խօսողին, լսողին եւ խօսքը ընդունողին: Խօսքի կառուցուածքը նոյնը չէ ողբերգութեան ու ներքողին մէջ, առաջինին մէջ խօսողը երկախօսութեան մը մէջ կը գտնուի ուղղակիօրէն Աստուծոյ հետ, երկրորդին մէջ խօսքը կ'անցնի տիպարէ մը, նիւթեղէն տարբէ մը, միջնորդէ մը, պատկերէ մը պիտի ըսէի, ինչ ալ ըլլայ ասոր անունը:

4.0 Հատորին չափեալ լրագրներէն մէկն ալ անկասկած ներքողին ֆրանսերէն թարգմանութիւնն է, բնագրին դիմաց: Մինչեւ հիմա ներքողը արեւմտեան լեզուներէն թարգմանուած է միայն իտալերէնի(24): Ուստի ֆրանսերէնի վերածումը առաջին փորձ մըն է, նման ձեռնարկի մը բոլոր դժուարութիւններն ու փորձութիւնները ստանձնող: Անուղի է խօսիլ որդեգրուած թարգմանական սկզբունքներուն մասին, որոնք կրնան վիճել ըլլալ: Թարգմանիչը յաջողած է բնագրին բաղաձայն խրթին տողերը վերծանել ու փոխադրել ֆրանսերէնի, վայել չութեամբ: Գրիգորի կուղայ նախադասութիւնները յաճախ ստացած են անխուսափելի վերլուծական հանգամանք կամ երկար նախադասութիւնները կոտորակուած են, սակայն ընդհանուրին մէջ թարգմանիչը պահպանած է գրութեան թափը, աւանդը չգոհելով անպայման բացատրութեան, նօթերու ամբողջ փաղանդի մը յանձնելով սուրբ-գրային ակնարկութիւնները:

Այս աշխատութիւնը ընթացքին բնագրի մը չի բերել: Տրուածը Հայր Աթոռի հանի պատրաստած օրինակն է: Բնագրին վրայ եղած է բաժիններու անշատով կարեւոր աշխատանք մը, որը ի յայտ բերելով մասերուն ներքին կապերը, կը նպաստէ երկի ընկալումին: Միայն թէ այդ ընթացքը «չափաբերուած» է: Աւանդական արձակով եկող պարբերութիւնները տողաշարուած են, բաւական ճարտարութեամբ, հիմնուելով երբեմն «յանգրու» վրայ, երբեմն իմաստային միաւորներուն, երբեմն նախադասութեան կառուցուածքին: Միշտ չէ որ արդիւնքը համոզիչ է: Այլ հարց՝ անշուշտ թէ ի՞նչ տեսական հիմունքներու վրայ կը յենի բանաստեղծական տողի միտքիւնը: Տասնապետեան փրկանքական ոտանավորին «բողոքներու (անդամներու) եթէ ոչ համակարգը, առուադն բառապաշարը կը կիրարկէ բացատրելու համար ներքողին ուրիշային համակարգը: Սակայն եթէ որոշ հատուածներու մէջ փորձը ընդունելի արդիւնքի մը հասնի, ուրիշ տեղեր, օրինակ Յիշատակագրութիւնի մէջ, տողաշար մը կը թուի կամայական, բաւ կ'ուղէմ հիմնուող՝ միայն անձնական լուրջութեան վրայ: Յամենայն դէպս՝ չափաբերումին միակ արդարացումը ընթացքումին ընծայած դիտողութիւնն է, ինչպէս էր պարագան արդէն Նարեկի ընթացքին հրատարակութեան ալ:

4.1 Աշխատութիւնը բաւական հարուստ նիւթ ու աստղծ կը բերէ իր հետ: Չեմ խօսիր այն «հոգեկանութեան» որ սփռուած է գրքի մեկնաբանական էջերուն մէջ, որոնք, հակառակ իրենց յղացային անհարթութիւններուն եւ շարադրանքի տկարութիւններուն, կը թարգմանեն նարեկեան տողերէն բացառող հոգեկան աշխարհին հետ ներքին անվիճելի մօտիկութիւն:

ԳՐ. ՊԸԼՏԵԱՆ

(1) Մատեան Ողբերգութեան, աշխատ. Պ. Խաչատրեանի եւ Ա. Ղազարեանի, Երեւան, 1985 եւ Տարբեր եւ Գանձեր, աշխատ. Արմինէ Քեօզլեանի, Երեւան, 1981:

(2) Հրատարակութիւնը նոր քուակն չունի: Կը կրէ 1774 քուակնը եւ կը

կրկնէ Պաղտատար Դավիթ Պաղտ 1774 թնագիրը: 1955-ին լոյս տեսած է նոյնպէս Պոլիս Պաղտեան Սրբազանի աշխատութեան քարտեզագրութիւնը՝ Ներքողի եւ զանաւոր: Բնագրային ամէնէն կարեւոր աշխատանքը կատարած է Հ. Աւետիսեան, Գրիգոր Նարեկացի, Երկրորդ մատեան ձառնից հրատարակութեան մէջ, վեներիկ 1827, որ անցած է վեներիկ 1840-ի հրատարակութեան:

(3) Նկատի չունիմ բանասիրութիւնը, որ այնքան անհրաժեշտ է երբ հարցը կը վերաբերի բնագրին ճշգրտումին, այնքան ալ անբաւական է երբ կը փորձուի մօտեցնել գրական, մատենագրական երկերին:

(4) Le Panegyrique de la Sainte Mère de Dieu de Grigor Narekaci, Edition du Caholicoat arménien de Cilicie, Antélias, 1995. Ասիկա գաւա՞ վերջերս Թ. Տասնապետեան հրատարակեց ուրիշ աշխատութիւն մը. La Mère de Dieu, Etudes sur l'Assomption et sur l'image de la très sainte Mère de Dieu, Antélias, 1995.

(5) Փարիզ, 1989:

(6) Անդիկի համար՝ տե՛ս. Տիգրանեան Պատմութիւն, Մոսկուա, 1885, էջ 250: Ըստ Հ. Բարթիկեանի տարբեր տարկումներուն, տե՛ս. Բիւզանդական Աղբիւրներ, գիրք Գ., Յովհաննէս Սկիւրցեան, Երեւան, 1979:

(7) Ապարանից Խաչի պատմական մատենագրութիւնը համար, տե՛ս. J. - P. Mahé, «Basile II et Byzance vus par Grigor Narekaci», in Travaux et Mémoires, Collège de France, Paris, 1991, pp. 555-573.

(8) Ըստ պոլսական 1955-ի հրատարակութեան, էջ 564:

(9) Տե՛ս. իմ «L'espace et le temps dans l'œuvre de Grégoire de Narek», Sociétés de l'Orient ancien et chrétien, Textes réunis par R. Lebrun, Beauchesne, Paris, 1993.

(10) Աւետիգ չէ նկատել որ Ապարանից վանքը կը կոչուէր Սուրբ Խաչի վանք, իսկ նորաշէն եկեղեցին ձօնուած էր Աստուածածնի, տե՛ս. Հ. Հ. Ոսկեան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, Գ. Մատեան, 1947, էջ 821 - 838:

(11) Խոյն, էջ 620:

(12) Անթիլիս, 1993, էջ 118:

(13) Վերջ յիշուած յօդուածին մէջ Ժ. - Փ. Մաեի կը մտածէ որ Գրիգոր իր «ժամանակագրութիւնը» գրած է 983 շուրջ, բայց յետոյ գայն ընդլայնած է Ժ. Գարու վերջերս, էջ 559: Կը խորհիմ որ 983-ի հանգիստութեան համար գրուած էին ներքողները, իսկ Պատմութիւնը որտէ՞ ամիջական պէտքի չէր համապատասխանել եւ կրնար իրեն այդ մտեն վերջնական խմբագրութեան մէջ եւ կրնի իր մէջ յետագայ դիպքերու ակնարկութիւններ:

(14) Երեւան, 1986:

(15) Ըստ Թամարգեանի Անանիա Գրիգորի ոչ թէ մօր հօրեղայրն էր այլ մօր հօրեղոր որդին... էջ 30: Ըստ իս, եթէ Մատեանի յղացումը որտէ՞ ձեւով կարողուած ըլլար Անանիային Գրիգոր իմը պատմաւ ունէր իր նախաբանին կամ յիշատակարանին մէջ այս տեղեկութիւն չ'աղցնելու, նոյնիսկ երբ Անանիա մեռած էր շատուց: Անանիային անունը կայ Յիշատակարանին մէջ, բայց որպէս ազգականական կապ:

(16) Մատեան Ողբերգութեան, Պաղտեան Այրէւ, 1948:

(17) Յաղագս ճարտասանական կըրթութեանց, աշխատասիրութեամբ Մատեանի, Երեւան, 1938:

(18) Քանի մը տարի առաջ լոյս տեսաւ այս գրքի բնական հրատարակութիւն մը. Գրիգոր Պիտրիցի, աշխատասիրութեամբ Գ. Մուրադեանի, Երեւան, 1993:

(19) Ներքողական տարբեր կան նոյնիսկ Ապարանից Պատմութեան առաջին մասին մէջ, Գրիգոր իմ արդէն կ'ըսէ:

(20) «Grigor n'atteint presque jamais la pureté du lyrisme de son Livre de lamentation qui existe pourtant d'une manière tacite dans ses nerbogh et ses djan». Գ. 43. Այս մէջբերումին առիթով կ'ուղիմ զիտել տալ որ ֆրանսերէնի տարբերակ խախտումներ կան գրքին մէջ, մանաւանդ ներածութեան մէջ, տե՛ս. էջ 54-55 թիւակ:

(21) Նշուած հատոր, էջ 136-160:

(22) էջ 76: «Առաջին մեղադրանքով գտնուեցան Արքայի մը կայ Ռոմանոսին (Զ. Գար.) կամ Ագաթանոսի հեղինակին»:

(23) Կ'անհրաժեշտ տրուած բացատրութեան, Գրիգոր Նարեկացիի Մատեան Ողբերգութեան, էջ 159:

(24) Փարսի. Ա. Տիգրեան, վեներիկ 1904:

Մ Ե Ն Ա Կ Ե Ա Յ Հ Ս Կ Ա Ն, Խ Ն Ձ Ո Ր Ը Ե Ի Լ Ե Ռ Ը

Արտայայտուելի Փօլ Սէզանի (1839 – 1906) մասին, կը նշանակէ դէմ յանդիման դանդուղ երկնողի մը, որ երկիւղաճուրիւն կը պարտադրէ, որպէս առասպելական արարող: Այսպէս կը զգանք՝ երբ պարագան կը ներկայանայ արտասովորներու մէջ արտասովորի հանգամանքով, ինչպէս ռեւէ հոնճարի որ, անյայտի պեղումին դժով, կ'երկանացնէ յայտնութիւն մը՝ գերբնական ստեղծագործութեան խորհուրդը մարմնաւորող:

Ասիկա միայն գեղարտականին եւ գեղարուեստականին չի վերաբերիր այլ, նաեւ իմացական սլացքին, անժամանցելի բանաձեւումի մը յղացքին, երբ անյայտի խորքէն եկող ճառագայթ մը, որպէս գերազոյն գիւտ, կը հպի մարդու մտքին, որու բերմամբ, աննախընթաց ծալք մը կը բացուի անհունին մէջ, նոր աշխարհ մը, նոր հորիզոններ պարզող:

Սէզանի արուեստը, իր հոլովոյթով, որ նախնականէն եւ պարզէն կ'երթայ դէպի բարդը եւ անկէ՝ դէպի խոտցած եզրայնուում եւ կատարելագործում, կը հետեւի տարերային երկնումի անխախտ օրէնքին: Նկարչութեան մարզին մէջ, ասիկա կ'անցնի, ինչպէս ինք կը բը նորոյն, «ամբողջակաբարձ» մը ընդմէջէն «գոր մկարիչը կը կիրարկէ ըստ իր հայեցողութեան» եւ որ «արտակարգութեամբ բնութեան ներքինը կը քննարկէ: Նկարիչը ճիշդագոյն կը գրէ այն ինչ որ դիտ չէ նկարում: Զայն բացարձակ կերպով նկարչութեան կը վերածէ, այսինքն՝ իրականութենէն տարբեր բանի մը»(1): Որովհետեւ «Բնութիւնը կարգաւ, կը նշանակէ գայն մեկնաբանման շարժին ընդմէջէն դիտել»: Եւ թէ «Պէտք չէ բնութիւնը վերաբարձրել այլ՝ գայն ներկայացնել կերպաւսական եւ գունային համագործելու միջոցաւ»: Նման իրադրութեամբ «արուեստագետը ուրախութիւն կը գգայ այլ հոգիներու փոխանցելով, երեւումներ գոր կ'ունենայ»՝ բնութեան պարզած գլուխ-գործոցին հանդէպ, հաւատալով որ իմք անոր խորհուրդը կը պարփակէ»:

Այս ըմբռնումով, Սէզան արուեստին կը նուիրուի ամբողջական յանձնառումով որ սահման չի գծեր կեանքին եւ արուեստին միջեւ: Անորը կը դառնան մէկ ամբողջութիւն: Ասիկա յարատեւ արթնութեան վիճակ կ'ենթադրէ, պատրաստ՝ ընկալելու այն ինչ որ բնութիւնը կը ներկայացնէ արուեստագետին աչքին, յետոյ զայն վերադարձաւ՝ ըստ իր համարած եւ բանաձեւած տուեալներուն՝ երկունքէ ծնող, որ կրնայ երկար տարիներ տեսել, մինչեւ իր լրումին հասնիլը:

Փօլ Սէզան Էքս-ան-Փրովանս ծնած, իր մանկութեան եւ ուսանողական շրջանին, արուեստին հանդէպ յատուկ հակում մը ցոյց չի տար: Սակայն, 1856-ին, երբ ստանձօթը տարեկան է, կը հետեւի քաղաքին Գծանկարչական Դպրոցին դասերուն, յատկապէս Ժոզէֆ Ժիլպէրի ցուցմունքներուն տակ: Բայց, հօրը պահանջով, շրջան մը կը յաճախէ տեղւոյն համալսարանին իրաւաբանութեան բաժինը, դժուարութեամբ, որովհետեւ այլեւս կը հաւատայ թէ արուեստը պիտի ըլլայ իր ապրանքը:

1861-ին Սէզան Փարիզ կը մեկնի: Կը ձախողի Գեղարուեստից վարժարանի մուտքի ընդունութեան: Կը վերադառնայ Էքս, ուր քանի մը ամիս իր հօրը դարձուումը գործելէ ետք, յաջորդ տարին մտնի կ'անցնի Փարիզ ու կը յաճախէ Սիււիս Կաճառը, որպէս ազատ աշխատանքի վայր: Կը բարեկամանայ տպարարականներուն եւ կը ծանօթանայ առաջնակարգ արուեստագետներու: Կը նը կարէ իր առաջին ուղարկած գործերը ու Ժեղ, կուռ կառոյցով եւ հաստատուն լայն ժեղով որոնք, հակառակ այնտեղ երբեմն յայտնուող պատկերումի եւ կատարողական պարզանկութեան կը խօսին նկարչական հարուստ ներաշխարհ ունեցող նկարիչի մը մասին, յանդուգն, բայց նոյն ատեն նախնական մոլեգնութիւն մը պարփակող:

1860-ական թուականներու առաջին կէ-

սին իրագործուած իւզանկաները, Սէզանի առաջին շրջանը բնորոշող, թանձր մթնոլորտ մը կը ներկայացնեն, ուր մութ տարածութիւնները եւ դիմերը, տիրող մեղմագծոտ զգայնութիւնը, կը յայտնեն երիտասարդ նկարիչին վիպապաշտ ներաշխարհը: Այս տիպի պատկերներուն մէջ, Սէզան այլապէս բնանկութիւնը կը ներկայացնէ, որոնք իրապաշտ, վիպապաշտ, դիցարանական, այլաբանական եւ տարփային յղումներ ունին: Ասոնք կ'ընդգրկեն նաեւ իրենց ստեղծարարական խորքով խորհրդանշական պատկերումներ, այլ-կին կապին Սէզանի միջին հայեացքը, յոռետեսութիւնը արտայայտող, զգացական եւ տարփային հանդուգնութիւնը կաշկանդուած:

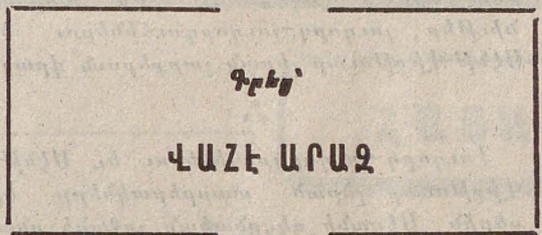
Սակայն, քանի մը տարի ետք, Սէզան դուրս կու գայ իր ներքին քարայրէն: 1870-ին, շրջանի մը համար Էսթաք Այսպատանի, Մարսէլի մօտ գիւղ մը, խոյս տալու համար Փարիզի քաղաքական աշխարհը կացութենէն եւ պատերազմական մթնոլորտէն: Այս թուականը կարելի է անկիւնագրած մը նկատել թէ՛ իր կեանքին եւ թէ՛ իր ասպարէզին մէջ, ուր ներքին անդորրութիւն մը կը թուի մուտք գործել: Օրթոնա Ֆիլէքի հետ իր յարաբերութիւնը, որուն հետ յետոյ կ'ամուսնանայ՝ մանչ մը ունենալէն տարիներ ետք, հիմնական գեր ունի այս բարելոյման մէջ: Նկատի առած ցարդ իր իրագործած նկարներուն ինքնակենսագրական զօրաւոր բնոյթը եւ իր մօտ կենսա-արուեստ միաձուլումը, դժուար է իր աշխատանքին մէջ տեղի ունեցող փոփոխութիւնը չհամարել՝ որպէս ցուցումը անձնական կեանքի զարգացումներուն:

Սէզան շատ չուշանար լքելու մութով տիրապետուած իր նկարչական պատկերումը: Լոյսն ու խաղաղութիւնը կը տարածուին իր գործերուն մէջ, յատկապէս բնանկարներուն, հակառակ որ որոշ թիւով կանացի կերպարներ, լուրդը-լուրդը դորդուհիներ եւ ասոնց աղքատացող այլաբանական երկեր, դեռ կը յիշեցնեն մօտիկ անցեալի իր անձնական պատկերումներն ու յոյզերը: Այսօր նկարիչը մուտք կը գործէ տպաւորապատկերման բնագաւառին ներս, որդեգրելով Քամիլ Փիսարոյի, Գյոտ Մոնէի եւ Ալֆրէտ Սիսլէի ոճերուն նմանող նկարչական լեզու մը, ուր համառօտագրութիւնը, վրձնահարուածներու անմիջականութիւնը եւ գոյներու թարմութիւնը կենսունակութիւն եւ զուարթութիւն կը տաճեն: Ասիկա անցման շրջան մը կ'ըլլայ Սէզանի համար, քանի, հակառակ իր տպաւորապաշտներու անսեթեւեթութեան եւ վաղանցիկին կապտումին, զինք հետաքրքրող բնութեան պատկերումը համընդհանուր տոկունութեամբ մը օժտելն է: Ինք կը միտի «տը պատրաստաշուքիւնը դարձնել հաստատուն եւ տեսական» քանգարաններու արուեստին նման: Եւ թանգարաններու արուեստներուն մէջ, ամէնէն աւելի Նիւրլա Փուլանն է, 17-րդ դարու Փրանսացի դասական մեծ նկարիչը, որ իրեն համար այդ տոկունութիւնը կը մարմնաւորէ, ներկայացման իր ճարտարապետական յղացքով եւ մտային, կշռագործած համարկումներով: Մինչ նկարչական կատարումի իմաստով, Փաօլ Վէրոնէզէն է որ Սէզանի համար կը դառնայ տիպար: Կատարման սահունութիւնը եւ ազատութիւնը, այն ձեւով որ զանոնք կը գտնէ Վէրոնէզէի մօտ եւ կամ Թիցիլանոյի եւ Թինթորէթիոյ, անհասանելի նուաճում մը կը թըւին իրեն, որոնք համար յարատեւ կը տղին, իւրաքանչիւր նկարի իրագործման ընթացքին, յոյն զեյգաբանական կերպար Սիզիֆի նման:

Տպաւորապաշտներուն հետ իր յարաբերումով, Սէզան հետզհետէ կը լքէ ինքնձրանքի պատկերները, կը ըստ նկարիչական եւ վիպապաշտ խորքը եւ կ'ուղղուի դէպի խոհուն եւ մտածական արուեստ մը, ուր աչքը դէպի ներս նայելու փոխարէն կը նայի դէպի դուրս, մարդուց, քններու եւ զններու այն ինչ որ կ'իյնայ իր տեսողութեան տակ, զայն անդրանկարիւն նպատակաւ, իր յղացած կառուցային տուեալներով, ձեռք

բերելու գերազոյն ներդաշնակութիւն մը, որովհետեւ «Արուեստը ներդաշնակութիւն մըն է, բնութեան գուգաւեռ»: Այսպէս, արուեստագետը կը ձգտի արարման կատարելութեան՝ յղանալով նոր ներդաշնակութիւն մը, իր աշխատանքին միջոցաւ, զայն կ'ընձեռէ մարդէն: Ասիկա կը ցուցնէ այն միտքը թէ արուեստագետը առանցքը, պատգամաւորն է Աստուած – Բնութեան եւ մարդուն միջեւ եւ թէ Բնութիւնը, արուեստագետին ընդմէջէն, կը ձգտի իր իսկ դովերգման, ամէն անգամ նոր հրաշալիքներ եւ զգայնութիւններ շնորհելով մարդուն:

Որդեգրուած նոր ընթացքով, բնանկարներու եւ դիմանկարներու կողքին, Սէզան կը գտնէ անշարժ բնութեան իր պատկերումը, ուր խնձորը կը գրաւէ կեղրոնական տեղ՝ աւելի քան տանձը, որոնք իր մօտ ամէնէն յաճախագէտօրէն նկարուած պտուղներն են: Իրօք, երբեմն քանի մը խնձորներ քաւ պիտի ըլլան որպէս դիմք նկար մը կերտէ: Իր առաջին շրջանի գործերուն մէջ, խնձորը եւ տանձը ներկայացուած են միայն պտուղի հանգամանքով, կարգ մը պարագաներու խորհրդանշական եւ տարփային իմաստա-



ւորում ստացած: Ժան Առույ, հետեւելով Մալըր Զափիրոյի մեկնաբանման, Սէզանի մօտ խնձորին տրուած դերին կարելի է անկիւնագրել: Ինչպէս Ալքամի եւ Եւայի պարագային եւ թէ՛ ձօն՝ ըլլայ տղամարդուն (իմա Սէզանին) կամ, այլ տեղ, կնոջ հրամցումը(2): Խնձորը իշխանութեան, որպէս խորհրդանշիկ կարելի է մեկնաբանել նաեւ, երբ նկարի առնուին երկու պատկերներ. մին՝ «Նախաճաշ խոտին վրայ» (1870 – 1871) եւ միւսը «Արդի Օլէմփիա մը» (1873): Առաջինին մէջ, կանգնած կինը խնձոր մը կ'երկարէ խոտին նոսրած Սէզանին, մինչ երկրորդին մէջ, ինքնաշարժ աղախինը չղարչը ուժգնօրէն կը քաշէ, մահաճակին վրայ գտնուող մերկ աղիճը պարզելով վարը բազմոցին նստած Սէզանին: Երկու պարագաներուն ալ պարզեւ մըն է նուիրուածը, նոյն անձին: Սակայն, քանի Սէզանի ձեւակերպական մտապաշտկերը կը բերեղանայ, խնձորն ու տանձը կը դառնան զլխաւորաբար զուտ ձեւեր, ծաւալներ եւ գոյներ: Այս տուեալով, որեւէ տարր կ'անջատուի ինքզինք ներկայացնելու, ինքն իր պատկերը ըլլալու հանգամանքն եւ կը ստանայ հիմնաւորապէս կերպական ներկայութիւն, դեր: Ասիկա աննախընթաց նուաճում մըն է, որովհետեւ բովանդակութենէն կը ջնջ պատումը: Այլեւս նկար մը կրնայ ինքն իրեն ապրիլ, առանց պատգամային շարահիւստութեան:

Այսպէս, Սէզան բնութիւնը, կերպարները եւ տարրերը իր կառուցապաշտ մըտքի զտարանէն կ'անցնէ, «հեռաւորութիւն» մը պահելով իր եւ անոնց միջեւ, զանոնք իր քանակներովով վերադարձաւ համար, տրամաբանութեամբ նկարելու՝ քան թէ զգացումով, այսինքն՝ ըլլալով առարկայական, քան թէ ենթակայական: Նման «հեռաւորութիւն» մը կամ տիրապետում մը անհրաժեշտ են՝ գիտական ըլլալու, ի գործ դնելու համար իր զննումը, յատկապէս իրենց համար եւ խոհուն հմտութեամբ: Այսպիսի գործընթաց մը կ'ենթադրէ գիտականութեան համապատասխանող նկարչական: Այս ձեւով, 1870-ական թուականներու կէսերուն նը կը յայտնուի գուգահեռ, կարծ եւ շեղակի յորձանհարուածներու առաջագոյն կիրարկումը, զոր Սէզան աստիճանաբար կը կատարելագործէ: Անոնք նկարի նկար աւելի կը կանոնաւորուին եւ նոյն տասնամեակի վերջերուն, զուգահեռ կարծ գարկերով, ուղղահայեաց, հորիզոնական կամ զլխաւորաբար շեղակի, կը դառնան իր աշխատանքին ուժեղ կնիքը: Վրձնահարուածը այլեւս միայն գոյնը չի տեղադրեր կամ լոկ տուեալ մակերես մը ներկեր, զայն գոյնով ծածկելու համար այլ՝ կը հաստատէ տիրական կշռոյթ մը, որպէս կառուցանելու հեւքին առաջնակարգ մէկ միտքով: Նոյն ատեն, զիրար մասամբ ծածկող կամ եղբրող հատուածային հը պղծներով, անոնք պատասխին մակերես-

սը գոյներով կ'«արատաւորեն», չափ յաճախ թողնով որ անկէ լերկ մասեր երեւին: Այս ձեւով, Սէզան հետամուտ կ'ըլլայ նկարին ամբողջական կառոյցին եւ տպաւորութեան ձեռք բերումին՝ քան թէ մանրամասնութիւններու հանդերձութիւն: Ասով արդէն իսկ կը գտնուին նկարչական նոր կիրարկման մը սեմին, որ լայնօրէն պիտի դործագրուի 20-րդ դարու արուեստին մէջ:

Սէզանի նկարչականը պիտի գծուի Պէրնար, որպէս ականատես, անդրադառնալով անոր կիրարկած երանգային եւ վերձնահարուածներու յաջորդականութեան, զայն կը նմանցնէ անցեալի գորգագործներու կատարումին, մինչ Մօրիս Տընի, իր կարգին, Սէզանի մէջ կը տեսնէ «պարսիկ գորգագործ»ի նման կերտող մը: Վարպետը իր նկարը կը հիւսէ, որպէս առանձին եւ նոյն ատեն ընդհանուրին ձուլուող դուռային բիծերու դաշտ մը, դաւանելով որ «Ո՛չ լուսաւոր նկար կայ եւ ո՛չ ալ մութ, այլ պարզօրէն երանգներու յարաբերում մը: Երբ անոնք ճշգրտութեամբ տեղադրուին, ներդաշնակութիւնը ինքնաբերաբար կ'իրականանայ: Որքան շատ եւ այլապէս ըլլաք անոնք, նոյնքան անոնք թողնուին տպաւորութիւնը աչքին՝ կ'ըլլայ մեծ եւ հանելիք»: Գոյնը, ուրեմն, տեղական բնոյթ չունի այլեւս այլ՝ միջոց մըն է գերազոյն ներդաշնակութիւն ձեռք բերելու, իր արտայայտչականութեամբ սահմանուած, անհուն կարելիութիւններու տուակ:

Իր ձեռք բերած արդիւնքով, իր իմացական սլացքով եւ ներհայեցողութեամբ, Սէզան կը դէ տպաւորապաշտութեան զուտ տեսողական եւ զգացական բնոյթը՝ ի գործ դնելով իր կառուցային տեսիլքը, որուն առաջին արտայայտութիւններէն մին արդէն իսկ կը յայտնուի 1876-ին Փիսարոյին ուղղուած իր մէկ նամակին մէջ, Էսթաքէն գրուած: Սէզան տեսարանը կը նկարագրէ, որ «խաղաքուրթի մնամ է: Կարմիր երդիքներ՝ կապոյտ ծովին վրայ: ... Արեւը այնքան սարսափելի է՝ որ ինծի կը թուի թէ իրերը իրենց եզրերով վեր կը բարձրանան ոչ միայն ներսէն կամ սեւով այլ՝ կապոյտով, կարմիրով, սրնագոյնով, մանիշակագոյնով»: Ինք արդէն մտած է տեսագիտութեան եւ տարածամիջոցին շարժուն փոխարարներութեան ու ներթափանցումի ընկալման, ինչպէս եւ բնանկարին կառուցապաշտ պատկերման ընթացքին մէջ: Ասով Սէզան ոչ միայն տպաւորապաշտութենէն իր արմատական անջատումը կ'առաջադրէ այլ՝ նկարչութիւնը կը հունարէն նոր ուղիով մը, անոր տարով ճարտարապետական՝ կառուցական հանգամանք եւ զգացողութիւն, որպէս աշխարհէ գիտելու, զգալու եւ ընկալելու աննախընթաց համակարգ:

Սէզան այս բնագաւառը մուտք կը գործէ իր յարտաւ «խառնուածք ուժգնութեան կարգի դնելով, իմքն իրեն պարտադրելով հանգարտ գիտութեան մը կանոնները», ինչպէս կը գրէ իր թարեկամը Անթոնի Ֆորթինէ Մարիօն: Ասիկա նկարչութեան գիտականացման շրջանն է, թէ՛ գոյներու կազմողական, փոխարարական եւ ցուցման եղանակի իմաստով եւ թէ՛ աշխատանքի հոլովոյթի: Բայց, ինչ որ գերազանցօրէն եզակի կը դարձնէ Սէզանի նուաճումը այս մարզին մէջ, ոչ միայն դուռային յարաբերումներու, անոնց տրուած արտայայտչական դերին եւ զանոնք աստիճանաւորող կանոնաւոր վրձնահարուածներուն աշխատանքական է, այլ նաեւ՝ բնական տարածամիջոցին եւ տեսագիտութեան կտրատումը, կազմակերպումը եւ վերակառուցումը՝ ըստ իր տեսիլքը վարող ճարտարապետական տրամաբանութեան, որպէս բնութեան տէրն ու տիրականը, ուր աչք եւ միտք միասին կը գործեն, առարկայականացը ներս համար արուեստագետին զգայնութիւնները, իր բնածին զատորոշող յատկութիւնը, ինչպէս Սէզան կ'ըսէ: Մինչ ընդհանուր տեսիլքին ներկայացման գծով ինք կը հաստատէ թէ «Հորիզոնին գուգաւեռ գտնուող գիծերը կ'ընձեռեն տարածութիւնը, այսինքն՝ բնութեան մաս մը» իսկ «Ենթակի գիծերը կու տան խորութիւնը: Բնութիւնը մեզի, մարդերու համար, գէպի աւելի խորը ընթացող է քան դէպի մակերես, ուրկէ աներաժեշտութիւնը՝ գայնելու մեր թրքաւորութիւնը մէջ, ներկայացուած կարմիրներով եւ դեղիններով, բաւական չափով կապոյտ երանգաւորումներ ներմուծելու, օգը գգալ տալու համար»: Այս թէ ինչօ՞ւ այնքան կապոյտ կայ Սէզանի գործերուն մէջ, կապոյտը՝ որ հաւասարակշռողի դեր կը խաղայ, գունային հակադրումները կը մեղմացնէ, միւս կողմէ՝ երկըն-



քին ցուցումը եւ ներթափանցումը կը դառնայ բնականորէն, տեսարանին, էակ- ներուն եւ բոլոր տարրերուն մէջ:

Սէզան լուծած է նաեւ գիծին եւ գոյ- նին առնչութեան հարցը: Կ'ըսէ. «Գիծը եւ գոյնը երբեք իրարմէ տարբեր չեն. որքան նկարեմք, նոյնքան կը գը- բեմք. որքան գոյնը ներգաղափարի, նոյն- քան գծայագիւղ կը յստականայ»: Ու կը շարունակէ՝ յայտնելով իր կարեւորա- դոյն մտքերէն մին. «Երբ գոյնը կը յան- գի իր ամբողջական պերճութեամբ, մեր կը ստանայ իր լիութիւնը»: Այսպէս, դոյնը կը լուծուի հետեւին: Գոյնին ար- տայագոյնութեան զօրութիւնը կարեւոր է նաեւ իր քանակէն, որովհետեւ «Մէկ քա- ռակուսի մէքը կանաչ աւելի կանաչ է՝ քան մէկ քառակուսի սանթրիմէքը կանա- չը» (3): Իսկ լոյսին ներկայացումը ձեռք կը բերուի գոյնեւոր յարաբերութեամբ եւ հակադրումով, քանի որ «շուքը գոյն մըն է ինչպէս լոյսը, քայքայ քայքայ քայքայ է. լոյս եւ շուք ուրիշ քան չեն եքէ մէ եր- կու գոյնեւոր յարաբերում մը»: Անոնք «իրարմէ կը գտնուան ինչ քէ իրենց ընդհանուր խտութեամբ այլ՝ իրենց իւ- րայատուկ հնչեղութեամբ»: Գունային նոյն յարաբերութեամբ է որ Սէզան մար- մին եւ ծաւալ կու տայ տարրերուն կամ՝ անոնց կազմը կը թելադրէ:

1880-ի շուրջ, Սէզան վարպետութիւնը կը հաստատէ իր ոճը, իր նկարչական լեզուն: Գլուխ գործոցներ են որոնք իրարու կը յաջորդեն: Ասոնց մաս կը կազմեն քա- նի մը պատաստներ իսթաքը պատկերող, որոնցմէ յատկապէս «Մարսէլի ծոցը» (1883-1885), Նիւ-Եորքի Մեթյուսի թանգարան, լայնօրէն կը յիշեցնէ այն ինչ որ նկարագրած էր 1876-ին Փիսարո- յին ուղղութիւնը իր վերոյիշեալ նամակին մէջ: Այս գործերով, Սէզան կը կիրար- կէ աչքին եւ տարրերուն միջեւ գտնու- լող իսկական հեռաւորութեան պատկե- րումը՝ գունային տեսանկերով եւ ոչ թէ, ինչպէս ցարդ նկարչութեան արուեստին մէջ սովորութիւն էր, հեռակէտի տեսո- դական խորհանգրով: Միջոցային տեսիլքի այս յեղաշրջումով, Սէզան «գունային բիծեր»ով նկարելու իր յղացքը ծաւալուն կերպով կը կիրարկէ որ, աւելի ուշ, իր գաղափարակէտին պիտի հասնի Սէնթ- Վիքթուար լեռան նուիրումը շարքով:

Այժմ, Սէզանի պատաստները, ըլլան անոնք դիմանկարներ, բնանկարներ կամ անշարժ բնութիւններ, իրենց գունա- կառուցային կոթողական բնոյթով, քան- դակներու տպաւորութիւնը կը յառաջացը- նեն, հաստատուն, ուր խոր եւ խոհուն լուծութիւն մը կը տրեւ, ոգեկան: Սէզան կը սիրէ լուծելներ, անշարժութիւնը: Իր բնանկարներէն գրեթէ բոլորին մէջ էակներ չեն տեսնուիր: Միակ ներկայու- թիւնը որ կը զգանք, նկարչին է, նկա- րէն դուրս, նկարելու կամ խոհալու պա- ճուն: Իր տեսարանները, ի քաց առեալ մի քանի, քաղաքէն անդին կը գտնու- լին, կամ անոր եղբրները, շրջակայքը: Իրմէ նկարներ չկան, որոնք քաղաքէն թաղեր, պողոտաներ ներկայացնեն, եռու- դեռ կամ լիարժեքութեամբ, հաւաքատե- դիներու կամ պարտեզներու մէջ: Իր մօտ անէկտող չկայ, կը շրջին երեսուն տար- ուան գործերը նկատի առած: Իսկ, որ- պէս վերացող, ինք կ'անհանգստանայ տեսնելով որ ճարտարաբանութեամբ հետը- հետէ կ'աւելնէ բնութեան, դիւղերուն եւ քաղաքներուն բանաստեղծականութիւնը, որուն բերմամբ «Ժամանակին ներգաղա- կութիւնը» կը խախտի:

1890-ի սկիզբներէն, Սէզան մուտք կը գործէ երկրորդ եղափոխման շրջան մը: Կը դառնայ ջերմեռանդ հաւատացեալ:

Սէզանի հաւատացեալ դառնալու պա- րագան թերեւս միայն գիտելի վայրէն չի դար, որ ինք կը մատնանչէ այլ՝ նաեւ հոգեկան, ոգեկան եւ մտային անուղի իր պահանջէն: Ատորեային ինքնակամ իր անջատուածութիւնը եւ ձգնաւորի մը նը- ման իր մենակեացութիւնը, իր երկարա- տեւ խոհումները, բնադիպանքային իր մտա- հոգութիւնները կը յայտնեն: Պատահական չէ որ Պէրնար գինը նկատէ «միսքի- խառնուածքով նկարիչ մը, տարբերու- ընկալման իր յստակօրէն վերացական եւ գեղագիտական տեսիլքին համար»: Սէզա- նի հասկացողութեամբ «Արտիստը կրօնք մըն է: Անոր նպատակը մտքին քարտա- ցումն է», մինչ Տրենի կ'ըսէ թէ պէտք է նկարչութեան մինչեւ ծայրը երթալ, «քայքայ անքայքայութեամբ կրօնք մը»: Իրեն համար, մտքի քարտաքայքայումն ու վերացու- մը ձգնումն է գէպի բացարձակը, գէպի կատարելութիւնը, որովհետեւ, ան որ

գերծ է այդ ձգնումէն՝ «հանդարտ մի- ջակութեան գոհացող» մը միայն կրնայ ըլլալ: Ուրեմն, հարկ է ամբողջութեամբ արուեստով կ'անուղի եւ խորհիլ, խոհալ անդադար, գերբնականին ուղիները որո- նել եւ իւրաքանչիւր ուսումնէն յետոյ, անցնել յաջորդին եւ այսպէս շարունա- կարար, նոյնիսկ երբ, իր շաքարախտին բերումով, գիտակից է որ կրնայ ժամա- նակը չունենալ գերագոյնին հասնելու իր տենչը իրականացնելու:

Սէզան, հիմնովին ինքնիշխան, իր երկ- նումին եւ յղացքին անադարտութիւնը եւ ուժգնութիւնը պահելու, ինչպէս եւ ա- նոր նախադրեալները զարգացնելու հա- մար, հեղգհեալ աւելի, կ'առանձնանայ, հեռու աշխարհիկ կեանքէն եւ անոր տաղ- տակներէն, անոր հետ իր չկարենալ շարունելու իրողութենէն, ոմանց ծաղրէն եւ հեղնանքէն: Իր ծնողքին նիւթական նե- ցուկը եւ հօրը թողած պատկառելի ժա- ունցը կը նպաստեն իր որոշումին իրա- դրոժման ու կը հաստատուի էքս, հակա- ռակ այնտեղ իր դատած թշնամանքին: Միայն քանի մը առիթներով կը լքէ քա- ղաքը, ճամբորդութիւններու բերմամբ, գէպի Փարիզ, անոր շրջակայքը կամ Ջուիցերիա: Էքսի շրջանը կը դառնայ դաշտը՝ ուր Սէզան ի գործ կը դնէ իր նը- կարչական յեղաշրջման հոլովոյթը՝ կեդ- րոնանալով, որպէս գլխաւոր յօրինա- նութիւն, լուսնորդ-լուսնորդութիւններու եւ Սէնթ-Վիքթուար լեռան շարքերուն վրայ:

Լուսնորդ-լուսնորդութիւններու եւ Սէնթ- Վիքթուար լեռան տարբերակները կը սերին Սէզանի սկզբնական շրջանի բնա- նիւթներէն: Առաջին շարքին արմատը կը գտնուի նկարչին ինքնակենսագրական, ալյարանական եւ դիցարանական գործե- րուն մէջ, 1860-ական թուականներուն ի- րադրոժումը: Սակայն, ինչպէս խնձոր- ները եւ տանձերը խորհրդանշական եւ ներկայացուցչական բնոյթէն անցած էին կերպառականին, նոյնը տեղի կ'ունենայ նաեւ լուսնորդ-լուսնորդութիւններու պարա- դային, մինչեւ որ կը հասնի վերջնադոյն տարբերակին, «ամենակրօնական»ին, ուր մերկ կ'ինկը, կանչանք, նստած կամ դե- տիւր երկարած, կը գտնուին կամար- ներ կազմող ծառերուն բուններուն ստո- րութիւն, կոթական եկեղեցիներու կամար- ներուն նման: Այս շարքը Սէզանի հա- մար միաժամանակ զբոսապատկար կը դառնայ շարունակելու մերկեր գծել եւ նկարել, որպէս կորիզային բնանիւթ, իր ձեւային, գծային, ծաւալային եւ կա- ռուցական հարուստ կարելիութիւննե- րուն համար: Ասոնք նաեւ նկարչին ներ- աշխարհը եւ գոյութիւնը յուզող պատկե- րումներ են, իրենց տեղեւորութեային եւ հիմնաւորապէս տարիային պարունա- կով: Բայց, զուգահեռաբար, Սէնթ- Վիքթուար լեռան նման, ասոնք Սէզա- նի կեանքին եղափոխումները կը մարմ- նաւորեն իր մանկութենէն մինչեւ իր վախճանը, ինչ որ նկարչին փարումը կը յայտնէ՝ լինելութեան շարունակու- թեան գաղափարին: Չանագան տարբե- րակներ նոյն տեսարանները կը պար- գեն, կերպարներու հորիզոնական, ուղ- դահայեաց կամ շեղակի դիրքաւորում- ներով, գեոմափին: Վերջին նկարներուն մէջ է որ կառոյցը հետզհետէ կը բերե- ղանայ, մինչ կերպարները աստիճանա- րար կը կորսնցնեն իրենց «բնական» հա- մեմատութիւնները, հասնելու համար կառուցային ալյակերպումի՝ նկարին ընդհանուր ճարտարապետութեան ընդե- լուզումը:

Սէզան մարմիններուն եւ տարրերուն հա- մաչափութիւններուն հետ ազատութիւն կը վարուի, գոյութիւն ունեցող կանոննե- րէն դուրս, ինչ որ ըրած էր իր նկարե- լակերպի պարագային: Ինք կը գլէ ժան Տոմինիք ինկը, ոչ միայն խախտելով մարմնակազմական համաչափութիւնները այլ նաեւ՝ բնագիտական: Այս մօտեցու- մով, կը նկարէ գործեր որոնց մէջ եր- բեմն տուններ շեղակի դիրքի վրայ կը գտնուին, կարծէք ասիկա հետեւանքը ըլ- լայ հողին տեղափոխման, շարժումին կամ սահումին, մինչ այլ տեղ, օրինակ անշարժ բնութեան մը մէջ, կողովը իս- կութեամբ կանգնած կը մնայ օդին մէջ, հաղի սեղանի ետեւի եզրին կ'ընթան: Այս բոլորը տեղի կ'ունենան, ձեռք բերե- լու համար կառուցային եւ ճարտարա- պետական այն կուտութիւնն ու ուժակա- նութիւնը որոնք նկարը կը դարձնեն ինք- նաւա եւ ինքնիշխան էութիւն մը, իր սահմանումներով: Արուեստագէտը կ'ան- տեսէ բնագիտական օրէնքներն եւ կը ստեղծէ իրենները, ըստ նոր մարդու զգա- ցողութեան, որ կը ձգտի տիրապետել իր նութեան, ինչպէս գիտութիւնը, ճարտա-

րարութեամբ: Պահանջը մը երկնային ձգ- ութեանէն վերնալու, թուելու դէպի ան- ծայրածիր անընդուն մը, նոր աշխարհ- ներ յայտարարելու: Արուեստին մէջ, Սէզան առաջիններէն կ'ըլլայ զայն արտա- յայտող, զայն մարմնաւորող:

Երկու շարքերուն մէջ ալ, լուսնորդ- լուսնորդութիւններ եւ Սէնթ-Վիքթուար լե- ուր, Սէզան կը կիրարկէ թէ՛ կառուցային եւ միջոցային իր յղացքը, եւ թէ՛ գունա- յին ու բծային եղանակաւորումը, որոնք բնապաշտական ներկայացումէն կ'եր- թան գէպի անդրանկաւորումը յառաջացեալ եզրեր: Եթէ լուսնորդ-լուսնորդութիւննե- շարքին հիմքը կը կազմեն Սէզանի անձ- նական փորձառութիւնները (պատանե- կութեան՝ գետի մէջ լողանքէն մինչեւ երկու սեռերու կապին պիւրի, բախումնա- յին կամ միթական պատկերումը), Սէնթ- Վիքթուար լեռը, իր տպաւորիչ եւ անսա- սան ներկայութեամբ, Սէզանի համար կարծէք կը պարունակէ խոր իմաստ մը, բնութեան ընդմէջէն յաւիտենականու- թեան խորհուրդը մարմնաւորող, յաւի- տենականութիւն՝ զոր մարդ յառաջացած տարիքին կ'երազէ, ինչպէս ինք կը հա- մարի: 1867-ի շուրջ, Սէզան զայն առա- ջին անգամ պատկերած էր դիցարանա- կան նիւթով նկարի մը մէջ, «Առեւան- դում» խորագրուած: Երեք տարի ետք, անիկա կը յայտնուի «Սոսոցը» իւզաներ կին ալ կէսին: Ինք առաջինը չէր որ Սէնթ-Վիքթուար լեռը կը նկարէր, սա- կայն ոչ մէկը նախապէս զայն դարձու- ցած էր նկարչական եղափոխման մը ար- դասիւք:

Սէնթ-Վիքթուար լեռան քննարկման դժու, անհրաժեշտ է, բնանիւթի իմաս- տով, յետագում ակնարկ մը նետել, ա- նոր արմատները արձարծելու համար:

1870-ական թուականներու կէսերուն Սէզան կը նկարէ «Յաւիտենական կանա- ցին» պատատու, իր ամէնէն խորհրդա- պաշտ եւ խորհրդաւոր գործը՝ դուցէ, խորհրդաւոր՝ այն ակնարկութիւններուն կամ ենթադրութիւններուն համար, ա- կընյայտ կամ ներյայտ, զորս ան կը պա- րունակէ: Նկարի կեղծոյնին, վերի կէ- սին մէջ, սպիտակ վրանի մը տակ իր ամ- րող փարթաւութեամբ նստած է մերկ կինը, որ կ'իշխէ տեսարանին վրայ: Վա- րի կէսի երկայնքին, արական ալյարան կերպարներ, կեղերականէն մինչեւ զիտու- րը, քաղքէնին եւ փողահարները, անոր, կուտին կ'երկրպագեն կամ գինը կը մե- ծարեն, ձօնելով դանազան նուէրներ: Մինչ ասոնք իրենց արարքով տարուած են, նկարի աջին, կինն քիչ մը աւելի վար, Սէզան ինքզինք ներկայացուցած է՝ Սէնթ-Վիքթուար լեռի վրայ: Սէնթ-Վիքթուար լեռը, ներքին- չում, տարիային մտասեւեռում եւ ընկե- րային բարեբաւ ներկայացում ու ձաղ- կում իրարու ձուլումն են այս պատա- ուին մէջ: Արդե՞ք Սէզան կ'ուզէ յայտնել որ մինչ ուրիշներ տարուած են աշխար- հիկ բարեբաւով, ինք, անոնցմէ վեր, կը ստեղծագործէ, ունենալով իր կին մու- սան. կամ թէ ինք, իր լաւագոյնը, ա- սինքն՝ իր արուեստին մէկ իրագործու- մը կ'ուզէ պարգեւել կնոջ, նոյնութիւն մը զգալով իր եւ իր պատկերած լեռան միջեւ: Բայց իր նկարած Սէնթ-Վիքթուար- Լուսնորդականութիւնը, կեղծոյնի կինը պար- փակող վրանին ձեւը կը կրկնէ: Այստե- դէն՝ նոյնացում մը դուցէ լեռան եւ կը- նոջ միջեւ: Այս վարկածը աւելի կը շե- տաւորուի, երբ կնոջ կերպարը պահ մը ջնջենք եւ վարի կէսի կերպարները պա- րակցենք իր ծառեր, որու բերմամբ մենք մեզ կը գտնենք 1890-ական թուա- կաններուն եւ անոնցմէ յետոյ նկարուած Սէնթ-Վիքթուար լեռը ներկայացնող կարգ մը բնանկարներուն դիմաց:

«Յաւիտենական կանացին» նկարը, լե- րան՝ մեծ կուտին իր առնչութեամբ- թեամբ, ցոյց կու տայ թէ այս լեռը, ա- ւելի քան որպէս պարզ կամ չէղոք բնա- նիւթ, կարեւորագոյն ներկայութիւն մըն է Սէզանի մտքին եւ ներաշխարհին մէջ, միւսին՝ կնոջ նման, կամ անոր գուգա- հեռ: Կարելի է ըսել թերեւս, որ այս պատատու, միատեղելով Սէզանի երկու մտասեւեռումները (կին, լեռ), միացման խորհրդանշական կէտն է լուսնորդ-լու- սնորդութիւններու եւ Սէնթ-Վիքթուար լե- րան շարքերուն միջեւ: Երբ առաջիննե- րը դարձած էին երկարօրէն մշակելի յօ- րինանիւթ, անպատեւի չէր ուրեմն որ տեղ մը Լեռն ալ նոյն հանգամանքը ըս- տանար, երբ Սէզանի ներաշխարհը, ժամանակի ընթացքին, պատրաստուէր զայն ընկալելու որպէս կտոր: Այլ նկա- րի մը մէջ եւս, «Մեծ լուսնորդներ» (1875-1877), Սէզան տեսարանի յետնա-

մասին կը ներկայացնէ Սէնթ-Վիքթուար լեռը: Սակայն նկարչիւր, շրջան մը յե- տոյ, յաջորդական քանի մը գործերու մէջ զայն որպէս օժանդակ ներկայու- թիւն պատկերելէ ետք, կ'անցնի զինք ան- կէ «բաժնագ» լուսնորդ-լուսնորդութիւնէն եւ ծառերու բուններէն անդին ու նկատի կ'ունենայ միայն լեռը, լեռի, մենաւոր, տիրական: Դիմ դիմաց, առանձին:

Հարց տանք ուրեմն: Սէնթ-Վիքթուար լեռան ընտրութիւնը որպէս բնանիւթ, Սէզանին կողմէ անոր հետ նոյնացումն է մը կու գայ: Ան կին էակը՝ կը մարմնա- ւորէ: Անոր ընդմէջէն բնութեան տիրե- լու ձգնում մը կը յայտնուի, նկատի առ- նելով որ որեւէ նիւթ նկարելու կամ քան- դակելու կը պարունակէ նաեւ արուեստա- գէպին մղումը անոր տիրելու: Այս բո- լորն են եւ թերեւս ասոնցմէ ոչ մէկը: Մեկնաբանութիւնները կրնան այլազան ըլլալ եւ խորհուրդը տեւական:

Սէզան Սէնթ-Վիքթուար լեռը կը նկա- րէ զանազան կէտերէ: Կ'իրագործէ ըզ- մայլելի ջրանկարներ, լոյսով եւ քնարա- կանութեամբ ողորդում, տարբեր՝ իւրա- նկարներու խտացումէն, որոնց մէջ նը կարչական այլ տարրեր մըն է որ տեղի կ'ունենայ, քանի, անոնց վերջին տարբե- րակներուն մէջ, Սէզան իր նկարչական յղացքը կը տանի ծայրագոյն արտայա- րութեան: Շարքին վերջին պատատուներ ցոյց կու տան, որ ինք, հասած ըլլալով իր նկարչական լեզուն եւ կարելիութիւն- ներուն ամբողջական տիրապետումին, կը նկարէ որպէս վարպետ մը որ նուա- ճած է գերագոյն աղատութիւն եւ երկ- նում: Ասոնց մէջ, ուր կը տիրէ գերբնա- կան լոյս մը, Սէզան միջոցային նոր տե- սիլք մը կ'առաջադէմ, որովհետեւ զոյ- նով իսկական հեռաւորութիւններու խոր- կանքը տալու փոխարէն, կ'որոգեղէ հա- կառակ ընթացք մը: Այսպէս, երկնքին, լեռան եւ դաշտին իրարմէ հեռաւորու- թիւնները կը նուազին եւ քիչ կը մնայ որ անոնք բոլորն ալ գտնուին մէկ տե- սաղաւթի վրայ: Այս պատճառով, կար- ծէք լեռ-կուտը պիտի չբանայ, հայելով միջոցին մէջ՝ տարբերուն սահմանները պիտի կորսուին ընդհանուր շաղախին մէջ եւ նիւթը, իր ծաւալով, անհետանայ միջոցային ընդերքը եւ մաս կազմէ ան- հունին ուր, Սէզան, իր մուտք գործե- լը մօտալուտ կը գտնէ, յայտարարելով թէ ինք նկարելով պիտի մեռնի: Արդա- րեւ, շատ չանցած, մինչ Սէզան իր նկա- րէ բնութեան մէջ, յանկարծակի փոթ- րիկ մը գինը կը զգեսնէ: Քանի մը օր ետք յաւիտեան կը փակէ իր աչքերը, ո- լորնք անվերջ սեւեռած եւ դիտած էին Սէնթ-Վիքթուար լեռը, բնութիւնն ու աշխարհը, թափանցելու համար անոնց խորհուրդներուն եւ հասնելու բացարձա- կին:

Իր վերջին նամակներէն մէկուն մէջ վարպետը կը գրէ. «ցաւալի է պարտա- ւորուիլ հաստատել քէ քարեկաւումը որ տեղի կ'ունենայ բնութիւնը հասկնալուն մէջ, նկարին եւ արտայայտական միջոց- ներու զարգացման դիտանկիւնէն, գու- զորդումը շուրջ տարիքի յառաջացումով եւ մարմնին տկարացումով»: Բայց, Սէ- զան գիտակից է թէ ինք բացած է ուղի մը, որ ուրիշները պիտի շարունակեն, զինքը նկատելով ուղենշան մը միայն...:

Սակայն ի՞նչ ուղենշան:

ՎԱՀԷ ԱՐԱՋ

(*) «Սէզանի նկարչական ժառանգը» տե՛ս. յայտնող՝ Յունուար 9-ի Իւրիմ մէջ:

(1) Այս յայտարարութիւնը կրնայ շա- րադրուած ըլլալ Էմիլ Պերմարի կողմէ՝ Սէզանի խօսքերէն հաղուած: Այստեղ մէջերուում է հետեւեալ աղբիւրէն. - N. Ponente : «STRUCTURE LA SEN- SATION», in «CEZANNE», C.D.P., Pa- ris — Fabri Editori, Milano, 1977, p. 7. Միւս մէջերումները եւ վկայութիւննե- րը առնուած են հետեւեալ գոյգ հատոր- ներէն, ի քաց առեալ անոնք որոնք յա- ջորդարար կը յիշատակուին. - «CONVERSATIONS AVEC CEZANNE», Editions critique présentée par P.-M. Do- ran, traduction de l'anglais par Ann Hindry, Editions Macula, Paris, 1978. «CEZANNE — CORRESPONDANCE», nouvelle édition complète et définitive, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Editions Bernard Grasset et Fas- gnielle, Paris, 1978.

(2) Jean Arouye : «LE DEPASSE- MENT DE LA NOSTALGIE», in «CE- ZANNE OU LA PEINTURE EN JEU», Adolphe Ardan, CRITERION, Limoges, 1982, pp. 118-124.

(3) Françoise Cachin : «GAUGUIN», Hachette Pluriel, Paris, 1989, p. 182.

ԿԻՐԱԿԻ
ՓԵՏՐՈՒՄ 4
DIMANCHE
4 FEVRIER
1996

ՅԱՐԱՏ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻԻ 212

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDEE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

LE NUMERO : 5,00 F
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱԽԱՐԵ ՄԻԱՔԵԱՆ (1925-1957)
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
71° ANNEE — N° 18.781

ՄԱՅԸ ՄՏԵՐԻՄ

Իր կեանքին վերջին շրջանին հանրաժանը զանազան առիթներով տեղեակ դարձաւ նախագահ Միքեղեանի մօտ մահուան յանձնարարի մը ներկայութեան: Հաւանաբար իր հիւանդութեան զարգացումին ազդեցութեան տակ, ֆ. Միքեղեանը հետզհետէ ւաւելի շեշտուած հետաքրքրութիւն մը ցոյց կու տար մահուան ու անոր վաղորդայնի գաղափարին մասին: Ի՞նչ էր մահը. ոչնչութեան նախադուր, թէ անցք մը դէպի այլ վիճակ մը: Մարդ արարածը նիւթական -- կենսաբանական գոյութիւն մըն էր միայն, թէ կը կրէր նաև յաւերժութեան մասնիկ մը:

Այս կարգի հարցականներ գիմքը առաջնորդած էին, հոգեբան, հոգեվերլուծող Մատի տը Հէնընդէլի մօտ, որ շուրջ տասը տարիէ ի վեր փաթեթեան հիւանդանոցի մը ամբիշ վերջնագոյն խնամքներու բաժնին մէջ գործունէութիւն կ'ունենայ. հոն իրենց վերջին օրերը ապրելու կ'երթան հիւանդներ ու ընկերակցութիւնները: Երբ խոստովանի իր անգործութիւնը: Մ. տը Հէնընդէլը հակառակ մըն է անոնց վախճանին ու օգնական մըր դէպի անդենական անցքին: Տառապանք իր փորձառութիւնը ամփոփած է «Մտերիմ մահը» խորագրուած հատորի մը մէջ որ անսովոր մէկ օրագրութիւնն է մահուան, որ հոն կը ներկայանայ թօթափած՝ սարսափի, ոչնչացումի աւանդական մտայն պատկերներ:

Ստորեւ քարգմանաբար այդ հատորին նախաբանը որ ստորագրուած է ֆ. Միքեղեանի կողմէ:

Ի՞նչպէս մեռնիլ:

Կ'ապրինք աշխարհի մը մէջ որուն սարսափ կը պատճառէ հարցումը եւ որ կը լընանցէ զայն: Մեզմէ առաջ քաղաքակրթութիւններ չեղանակի կը նայէին մահուան: Հաւաքականութեան ու իւրաքանչիւր անհատի համար անոնք կը գծէին անցքի ճանապարհը: Ժակառապարի արարածին կու տային անոր ամբողջ ճախութիւնն ու իմաստը: Մահուան հետ յարաբերութիւնը թերեւս երբեք այնքան աղքատիկ չէ եղած որքան ողբերան սովորի մեր այս շրջաններուն երբ մարդիկ գոյութեան խոճապիւն մատնուած՝ խորհուրդը անտեսել կը թուին: Կ'անդիտանան որ այդպէսով կը ցամքեցնեն էական աղբիւրի մը կենսատու համը:

Այս գիրքը կեանքի դաս մըն է: Անկէ ծաւալող լոյսը աւելի ուժգին է, քան իմաստութեան շատ մը բանաբանութիւնները: Որովհետեւ ան ո՛չ այնքան մտածում մըն է որ կ'առաջարկէ, որքան մարդկային փորձառութիւններու խորագոյն վկայութիւն մը: Անոր ուժը կու գայ եղբայրութիւններէն եւ անոնց ներկայացումին պարզութենէն: «Ներկայացում»ը հոս հիշող բառն է: «Վերստին ներկայ դարձնել» այն որ միշտ կը խուսափի դիմադրութենէն: Իրերու եւ ժամանակի սահմանէն անդին դառնալով, անձկութիւններու եւ յոյսերու սիրտը, միւսին տառապանքը, կեանքի ու մահուան յարաբերական երկխօսութիւնը:

Այս երկխօսութիւնն է որ «ներկայացում» է այս էջերուն մէջ. ան զոր կը շարունակէ անդադար Մատի տը Հէնընդէլ իրենց վախճանին մօտեցած իր հիւանդներուն հետ:

Յիշատակը երբեք պիտի չջնջուի այն աշխարհի թանկան զոր կատարեց ամբողջ վերջնադրոյն խնամքներու բաժինը ուր ան իր գործը կը դնէ ամբողջ իր ուժը: Գիտէի թէ ինչ էր իմ պարտականութիւնը ու պարբերաբար այդ մասին կը խօսէի իրեն հետ: Մէկէն զիս մեծապէս տապալելուն այն ուժն ու քաղցրութիւնը որոնք կը բխէին իմ խօսքերէն: Չանոնք կը վերադառնային իմ բաժնին բո՛ւ չկենդանութեան եւ հիւանդապահութեան մօտ: Անոնք ինձի խօսքից իրենց կիրքին, ջանքերուն, փրկանքի յաղաղութեանը եւ այն ընդդիմութիւններուն մասին զորս պէտք է յաղթահարել: Յետոյ ինձի ընկերացան մահամերձներու սնարին վերեւ: Ինչ էր անոնց հոգեկան անդորրութեան դադարները: Ո՞րքէ կու գար իրենց նախաձեռնութիւնը: Իւրաքանչիւր դէմք յիշողութիւնս դրոշմեց որպէս նոյնինքն յաւերժութեան դէմքը:

Կը վերլուծեմ Տանիէլը, թերեւս իր երկամասնաբանութեան ու լուսնեան պատճառով: Անդամալոյծ, խօսելու կարողութենէն զրկուած, ան կ'արտայայտուէր միմիայն կոպերու բացիւթումներով կամ համակարգիչի մը պատասխանի միջոցով զոր կը վարէր շարժուն մնացած վերջին մատովը: Այսուհանդերձ, ողբերան ինչ կորով կար ամէն բանէ զրկուած այդ էականը ըսել. ի՞նչ հետաքրքրութիւն անդենականին հանդէպ որուն կը մերձենար, առանց կրօնական հաւատքի մը նեցուկը ունենալու:

Մատի տը Հէնընդէլ մեզի կը խօսի Տանիէլին վերջին պահերուն եւ անոր դժբախտ բախտակիցներուն մասին: Ան մեզի կը պատմէ իրեն -- այնքան համեմատելի որ կը չեղտէ յուզումը՝ նուիրումը խնամատար խմբակներուն, որոնք կ'ընկերանան անոնց վերջին ուղեւորութեան: Մեզի ըմբռնելի կը դարձնէ միւսին յայտնաբերութեան ամէնօրեայ արկածախնդրութիւնը, սիրոյ եւ կարեկցութեան յանձնառումը, գտնուած քաղցրութիւնը՝ գործողութեան շարժումներ ունենալու համար այդ եղծուած մարմիններուն հանդէպ: Ան ցոյց կու տայ թէ որքան՝ հեռու ամէն ախտալարակ մղումէ, ապրելու խնդրէն կը բխին անոնց ընտրութիւնն ու արարքները:

Յամար միմիայն խօսեցանք այս բոլորին մասին: Իրեն հարցումներ կ'ուղղէի անձկութիւնը անյայտացնելու խաղաղութիւն բերելու այդ ուժին աղբիւրներուն, մեռնելու նախօրեակին այդ էականներէն ոմանց մօտ անոր դիտարկած խոր վերափոխումին մասին:

Ամենամեծ առանձնութեան պահուն երբ քայքայուած մարմինը անհունին եզրին է, ընթացիկէն դուրս ուրիշ ժամանակ մը կը հաստատուի: Երբեմն քանի մը օրուան ընթացքին, ներկայութեան մը բերած օժանդակութեան շնորհիւ որ անյուսութեան եւ տառապանքին կարելիութիւն կու տայ ըսելու, խօսք դառնալու, հիւանդները կ'ըմբռնեն իրենց կեանքը, կը սեփականացնեն զայն, անկէ արտաբերելով ճշմարտութիւնը: Կը յայտնաբերեն իրենց իրենց յարելու, միաւորուելու ազատութիւնը: Որպէս թէ երբ ամէն բան կ'աւարտի, ամէն բան կը քակտուի վերջնապէս վիշտերու եւ պատրանքներու խառնակոյտին: Բաներէ որոնք կ'արգելին որ մարդ պատկանի ինքն իրեն: Գոյութիւն ունենալու եւ մեռնելու խորհուրդը ոչինչով լուսաբանուած է, բայց ապրուած է լիօրէն:

Այս է թերեւս այս գիրքին ամէնէն գեղեցիկ ուսմունքը. մահը կ'ընայ ընել այնպէս որ էակ մը ըլլայ այն ինչ որ կ'օ

ՓԵՍԹԱԼՈՅՑԻ՝

ԱՐԴԻ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹԵԱՆ ՀԱՅՐԸ

«Կրթութեան մեծագոյն դէմքերը -- 1996, Փետրուարի տարի», Յունուար 1-ին Ֆրանս -- Բիւթիւր Ռատիօկայանի «Կրթութեան բեր» յայտագիրը այս տարուան իր առաջին ճայնափուլումը նուիրեց Հայերի փետրուարի(1) (1746-1827), արդի մանկավարժութեան հիմնադիրին, անոր ծննդեան 250-ամեակին առթիւ: 1996-ը կը հռչակուի Փետրուարի տարի(2), որու ընթացքին Ֆրանսայի եւ Զուիցերլանդի մէջ, զանազան հանդիսութիւններ տեղի կ'ունենան՝ ցուցահանդէս, դասախոսութիւն, գիտաժողով, նոր հրատարակութիւններ:

Պարբերաբար, ամէն երկիր անհրաժեշտութիւնը կը գգայ վերադառնալու, անցեալէն, պատմութեան էջերէն յառնելու, ոգեկոչելու՝ դէմքեր, անձեր, որոնք նոր դարաշրջան բացած են, միտք ու հոգի յուսաւորած, սերունդներ կերտած: Դէմքեր, հեղինակութիւններ, որոնց իմացականութիւնը ազգային պատկանելիութեան սահման չէ ճանչցած, ինքնաբերաբար գրողներ տեղացիներն ու դասերիցներն, որոնց գործն ու վաստակը ինքզինքն է պարտադրած, մարդիկ՝ լոյսէն տարաւոր կիզուող քիթներովներու նման, իրեն փաշած ու գրաւած: Ահաւսիկ՝ Փետրուարիցին: Արդի մանկավարժութեան կարկառուն դէմքեր Ֆրէօպէլ, Ֆիլիք, Հերպարթ, Ֆրէնէ, Մոնէստրի... ուղղակի կամ անուղղակի կերպով, սնած են անոր գիտութեան, դիմած անոր փորձառութեան, սփռնացած անոր նուիրական գործունէութեան վրայ:

Ստորեւ կը հրատարակեմ Պոդու Գէորգեանի «Փետրուարիցի -- Կեանքն ու գործը» մենագրութեան հատուածները: Այս երկը դեռ կը մնայ անտպ, թէ եւ հեղինակը գայն աւարտած է 1957-ին:

Պոդու Գէորգեան (1886 -- 1979) երգչական մանկավարժութեան շրջանակներու մէջ ծանօթ ու յարգուած հեղինակութիւն մը եւ հայ մանկավարժութեան գլխաւոր դէմքերէն է (տե՛ս. Ծափ Տէլիմէնեանի «Պոդու Գէորգեան -- Հայկական վարժարանի մանկավարժ դաստիարակ մը» յօդուածաշարքը, «Յառաջ», Դեկտեմբեր 19, 20 եւ 21): Այս օրերուն, երբ Սփիւռքի տարածքին մատուալ սերունդի կրթութիւնը հիմնական հարցադրումներու առիթ կ'ընծայէ, Պ. Գէորգեանի այս գործը, ձեռնով մը, այսօր, հայ ընթերցողն ալ մասնակից կը դարձնէ Փետրուարի ծննդեան 250-ամեակին ոգեկոչման:

Դպրաց հիմնել, կրթական կենսունակ առողջ ոգի զարգացնել, որակաւոր դաստիարակութիւն մշակել հաւաքական ինք

նագիտակցական արարք է, եւ յաջողութեամբ կ'իրագործուի այն պարագային՝ երբ արժանաւոր մանկավարժներու վաստակը տեղին զննատուի եւ իւրացուի ներկայ գործող կրթօճակները վարդապետութեան ու մշակութային մարմիններն ալ կրնան նման նախաձեռնութիւններ ըստանձնել, հայ արդի մանկավարժութեան ժառանգութեան տէր կանգնելու, ներկայ ու գալիք սերունդներու փոխանցելու եւ դեռ՝ ձեռնհաս կարող դաստիարակներ պատրաստելու, դպրոցի հանդէպ հետաքրքրութիւնը միշտ վառ պահելու տրամադրութեամբ:

Այս առթիւ տեղին է յիշել թէ Պ. Գէորգեան ունի մանկավարժութեան ներկայում, արդէն տպուած, քաղաքի երկեր, հայերէնով եւ ֆրանսերէնով, քարգմանութիւններ, յօդուածներ, որոնք գրեթէ անգտանելի են ներկայիս. ասոնց կողքին ունի նաեւ անտպներ: Ամբողջական երկերու տպագրութիւնը մեծ նըպաստ ու ներդրում պիտի ըլլար հայ արդի մանկավարժութեան զարգացման:

Ժ. ՉՈԼԱԲԵԱՆ

ՓԵՍԹԱԼՈՅՑԻ՝

ԿԵԱՆՔԸ ԵՒ ԳՈՐԾԸ

1746 -- 1827

«Մարդկութիւնը պէտք է բարձրացնել սիրոյ յստակառեւութեան»:

Փետրուարիցի

Կարենայի՛ր ա՛հ եթէ բարձրացնել քեզի հետ Սիրուած բանի մը հոգի՛ մինչեւ ողորտն արփաւետ Մինչեւ Սէ՛րը՝ քեզի հետ...:

Վ. Թէքէեան

Ռուսօ արդէ՛ դիտակա՛ն մանկավարժութեան նախակարգապետը տեսականաւ գէտ մըն էր: Թէեւ էմիլէն առաջ դրած



բարձրագոյն կամ մուտք բոլորովին տարբեր ուրիշ մակարդակ մը...: Մենտորը կը տեսնէ»:

Ամէն բան ըսուած է հոս, քիչ բաներով. ողբին տիրապետուած մարմինը, վատահոգութեան յաղթուած անձկութիւնը, լրումին հասած ճակատադրին լիութիւնը:

Տանիէլին տիպարին նման, Մատի տը Հէնընդէլի հատորը օժտուած է չափազանց խոսքած մարդկայնութեամբ մը:

Ի՞նչպէս մեռնիլ: Եթէ կայ պատասխան մը, քիչ վկայութիւններ կրնան այնքան ուժգնօրէն զայն ներշնչել, որքան այս մէկը:

Թարգմանեց՝ Ա. Թ.

Երկին՝ Լա Նուվել Էլիզաբեթ իր մանկավարժական սկզբունքները գործադրել տուած է ժիւլիէն, բայց պէտք է: Չանոնը իրապէս գործադրողը, իրական կեանքի մէջ մտնողը բառին ճշմարիտ իմաստով իր դաստիարակ ֆեսթալոցցին եղաւ եւ այլեւս անհրաժեշտ դարձած ժողովրդական դպրոցը հիմնել: Այսպէս Ռուսոյով եւ ֆեսթալոցցիով նոր շրջան մը կը սկսի ծայր տալ, հետեւաբար եւ, ինչպէս ասեանք դիտել տուած եմ, մանկավարժութեան պատմութիւնը երկու գլխաւոր մասերու բաժնել: Ռուսո - ֆեսթալոցցիէն առաջ եւ Ռուսո - ֆեսթալոցցիէն վերջը, - առաջինը աւանդական, ի յառջադունէ զազափարնեբու վրայ հիմնուած, երկրորդը գիտական՝ այսինքն տղուն վերաբերեալ գիտական պրպտումներու եւ փորձարկութեանց (experimentation) վրայ - կամ նախա Ռուսո - ֆեսթալոցցիական եւ յետ Ռուսո - ֆեսթալոցցիական: Այս առթիւ դիտենք թէ Ռուսոյի կեանքը եւ մանկավարժութիւնը կարելի է, թէեւ ո՛չ իրարմէ բոլորովին անկախաբար, դատ դատ ուսումնասիրել, մինչ ֆեսթալոցցիի զազափարնեբը, կեանքը եւ գործը կը նոյնանան իրարու հետ:

(...) Փեսթալոցցիի գործը ճշգրտորէն գնահատելու համար պէտք է այն ատենուան դպրոցներուն վիճակը նկատի առնել: Երբ Եթափֆէո իշխանութեան դուռն անցաւ, մեծ բարեկարգութեանց ձեռնարկելու ուղեց: Ուստի բոլոր գիւղի դպրոցներուն հարցարան մը ուղղեց: Եկած պատասխանները ցոյց կու տան որ ողորակի վիճակի մէջ կը գտնուէր կրթական գործը (1799): Երկու հարիւր համայնքներ միայն սեփական դպրոցի չէին ունէին: Ուրիշ տեղեր դասեր կը տրուէին կամ տունը, կամ կարգաւ ծնողներու տունը: Յաճախ տղաքը միակ եւ լոյսէ դուրի սենեակի մէջ խառնուած կ'ըլլային:

Ո՛չ դպրոցական տարիք որոշուած էր, ո՛չ դասարան կար: Իւրաքանչիւր տղայ գիրքը ձեռքը առած ուսուցիչին սեղանին առջեւ կ'երթար դասը ըսելու: Գոց կը սորվէին եւ ամէնքը մէկ բերան կ'արտասանէին քրիստոնէական աղօթքները, երգերը եւ կարելի եղածին չափ չուսուցուտ: Ամէնէն արագ արտասանող խումբը ամէնէն լաւը կը նկատուէր: Եթէ ծնողները փափաքէին իրենց մանչերուն (ոչ աղջիկներուն) գիր ալ կը սորվեցընէին: Մէկ երկու տեղ հին ազգաց պատմութիւնը կ'ուսուցուէր:

Ուսուցիչները կը վճարուէին փայտով, ցորենով, մանաւանդ գինիով: Թողալով մըն ալ կը տրուէր, խիստ փոփոխական, ընտանիքներուն կամ համայնքին կողմէ: Սովորաբար ուսուցչի պաշտօնը նուազորդի կը դրուէր. քննութիւն գրեթէ երբեք չէր կատարուէր. յաճախաբար թիւնը բաւական կը համարուէր: Այս կերպով ամէն ասպարէզէ մարդիկ ուսուցիչէ կ'առնուէին. նախկին որմնադիրներ, պանդոկապետներ, մեռելաթաղեր, ոստանանկներ, լուսարարներ, ագարակի սպասաւորներ: Ոմանք իրենց նախկին արհեստն ալ կը շարունակէին: Ետեւերը չէնք շնորհ գրել իսկ չէին գիտեր:

Այս կացութեան առջեւ, նախարարը իր առաջին գործը նկատեց ուսուցիչներ պատրաստել եւ հետեւաբար վարժապետանոցներ բանալ, ինչպէս ըրած էր յետափոխական Ֆրանսան: Նահանգները ականջ չկախեցին իր կոչին, որով որոշեց հեղինակական վարժապետանոց մը հիմնել եւ իրր չէնք Պէրթու քաղաքին գլխաւոր (Պէրն նահանգին մէջ) ընտրեց: Փեսթալոցցի, որուն առաջարկեց տնօրէնութիւնը, մերժեց՝ տակաւին լեցուած ըլլալով Եթանցի իր գործով, որուն վերադառնալ կ'երազէր: Մէկ փափաք միայն ունէր. մինչ այդ՝ շարունակել իր փորձերը: Վստահ էր այլեւս նախկին ճշմարտութիւնները դրած ըլլալուն. կը մնար զանոնք գործադրութեան գնել կանոնաւոր դպրոցի մը մէջ. կ'ուզէր ամէն մարդու համար, փնտռել դաստիարակչական այն միջոցները որոնցմով կարելի է ճշմարտապէս մարդկային միտքեր կազմել:

(...) Փեսթալոցցի հետզհետէ դա՛ւրճեալ կը ծանրաբեռնուի աշխատութեամբ:

Սակայն իր գործը ամբողջական պիտի չըլլար եթէ մեթոտը չբացատրուէր եւ մատչելի չընծայուէր ուսուցիչներուն եւ մարերուն, եթէ դասադիրքեր չպատրաստուէին: Հոս է, Պէրթուի մէջ, որ կը գրէ իր կարգ մը գիրքեր, մասնաւորաբար՝ «Թէ ինչպէ՞ս կ'երթուս կը կրթէ իր դաւանները», որուն համար ըսած են թէ «է՛ եւ կը մնայ անկիւնաքար մը ժողովուրդին կրթութեան»:

Այդ երկով, որ Յիւրիխի մէջ իր մէկ գրաւմաճառ բարեկամին ուղղուած տառնընդրա նամակներէ կը բաղկանայ, ֆեսթալոցցի իր ուսուցման սկզբունքները կը պարզէ պատուէրներու (առաճներու) ձեւին տակ, անոնց կիրարկութիւնը ուսմանց զանազան ճիւղերու եւ ազդեցութիւնը բարոյական եւ կրօնական գլխաւորներուն վրայ:

Այդ պատուէրները հետեւեալ կերպով խտացուած կը գտնենք կարգ մը գրութեանց մէջ որոնք միեւնոյն հեղինակէն կը քաղեն զանոնք:

- Ուսուցման հիմը դէմ յանդիման ծառօթութիւնն է:

- Լեզուի ուսուցումը պէտք է կապել դէմ յանդիման ծանօթութեան:

- Նախ իրերը սորվել, յետո՛յ դատել եւ քննադատել:

- Պէտք է իւրաքանչիւր կէտի վրայ բաւական երկար ատեն կանգ առնել, մինչեւ որ աշակերտին ազատ սեփականութիւնը դառնայ ան:

- Ուսմանց որեւէ ճիւղի մէջ ուսուցումը պէտք է մեկնի ամէնէն պարզ տարրերէն, յետոյ աստիճանաբար բարձրանայ տղուն զարգացման յարմարելով, այսինքն հոգեկան շղթայաւորում մը կադ մեկու են:

- Ուսուցումը պէտք է հետեւի զարգացման շաւիղին, պէտք է վարդապետել, ուսուցանել, փոխանցել:

- Աշակերտին անհատականութիւնը նըւիրական է դաստիարակին համար:

- Նախնական կրթութեան գլխաւոր նպատակը ծանօթութիւններ եւ ճարտարութիւն ձեռք բերել չէ, այլ իմացական կարողութեանց զարգացումն ու գործածութիւնը:

- Կարենալը եւ գիտնալը իրարու պէտք է կապել, ծանօթութիւնը գործնական տաղանդներուն:

- Դաստիարակի եւ աշակերտի յարաբերութեանց, մանաւանդ զարգացական կարգապահութեան խնդրոյն մէջ սէ՛րը պէտք է տիրէ:

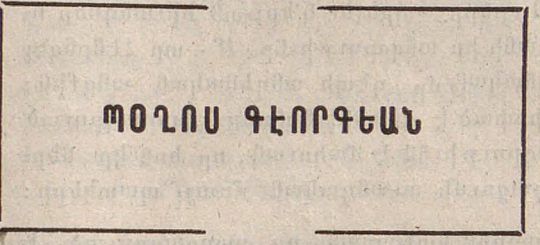
- Ուսումը պէտք է ստորադասուի դաստիարակութեան:

Փեսթալոցցի ուսուցման երեք միջոցները կը նկարագրէր թիւը, ձեւը, ձայնը (այսինքն լեզուն): Սօսիլ, գծել, չափել. ասոնց մէջ կը տեսնէր մտքին սիւնները: Ամէն դիմ, ամէն բառ, ամէն չափ, ըստ իրեն, մտքի գործողութիւն մը ըլլալով հանդերձ բարդաթիւ եւ հասունցած դէմ յանդիման ծանօթութիւններով թաթաւուն էր: Ասո՛ր համար կարելոր են փոխանցման ձեւերը, զգայարաններէն եկած ծանօթութեանց եւ միտքին վերադասական գործածութեան միջեւ փոխանցման: Ուսուցիչիւնը երեք գործողութեանց - խօսիլ, գծել, չափել - ամէնէն օգտակար երեսն է իմացական զարգացման, տրուած ըլլալով որ ամէնէն մօտիկն է թէ՛ զգայարանական տուեալին եւ թէ՛ զուտ մտածումին:

Փեսթալոցցի բուն կերպով կը քննադատէր իր ժամանակուան սովորաւոր մեթոտը, անողոք պայքար յայտարարած էր բառապաշտութեան (verbalisme) դէմ: «Ճշմոզուած եմ, կ'ըսէր, փորձառութեամբ համոզուած որ ուսման հիմնական սխալներուն պատճառը կը գտնուի այն տարամբժ կարեւորութեան մէջ որ կը վերագրուի բառերուն, մեր սերունդի մարդոց կողմէ: Պէտք է ատիկա սպաննել եւ թաղել, որպէսզի կարելի ըլլայ

ճշմարտութեան եւ կեանքին վերադարձնել մեր ցեղը»: «Ժողովուրդին կրթութիւնը անասման ճահիճ մը կ'երեւի աչքիս»: «Մեզի մարդոց դպրոցներ պէտք են»: «Պէտք է տղուն միտքը ճշգրիտ եւ խաղաղելի այնպիսի բաներ ուսուցանելով, զորս դեռ հասկնալու կարող չէ կատարելապէս»: Նպատակն է անհրկրայ ուսումը, ուսման համար ջամբել եւ զայն խաղէական խաղալիք մը ընել աղքատին ձեռքերուն մէջ՝ որ հաց միայն կը խնդրէ: Պիտի ուզէի ընդհակառակն՝ իրեն սորվեցնել ճշմարտութեան եւ իմաստութեան առաջին տարրերը, եւ զինքը ազատել այսպէս ողորմելի խաղալիքը ըլլալէ իր իսկ տղէտութեան եւ ուրիշներուն վարպետութեան:

(...) Արդարեւ եթէ փորձենք երեւակայութեամբ ապրել ֆեսթալոցցիի դասի մը ընթացքին ստեղծած մթնոլորտը, կը զգանք թէ բոլորովին տարբեր է ան նոյնիսկ այսօրուան մեր գիտցած դպրոցներուն մեծագոյն մասին մթնոլորտէն: Ըսողներ եղած են թէ ֆեսթալոցցի մեթոտ չունէր: Ատիկա թերութենէ աւելի առաւելութիւն մը մատնանշել է: Կը նըշանակէ թէ քարացած, անխփոխելի, դրութեանցած մեթոտ մը չունէր, որ դաստիարակութեան ոլիին իսկ ներհակ է: Դաստիարակը երբեք դադարելու չէ նա-



խաճեռնարկ անձը ըլլալէ եւ իր ամէն մէկ յղացած եւ կիրարկած միջոցն ալ փորձ մը, մեկնակէտ մը ըլլալէ: Ծիւղալով պատճառաւ է որ ֆեսթալոցցի իր ամբողջ կեանքին ընթացքին փորձեց, միշտ ի մտի ունենալով որ դէմ յանդիման ծանօթութիւնը եւ աշակերտին անձնական, ուղղակի փորձառութիւնն են մտքի եւ սրտի զարգացման հիմնական միջոցները, եւ իր տեսութիւնները փորձեցին հետեւեցնել: Այս տեսակէտով ֆեսթալոցցի հաւատարիմ աշակերտը եղած է Ռուսոյի, առանց անդրադառնալու: «Կը ցաւիմ, կը ցաւիմ ձեզի եւ ձեր զակին համար» պատասխանած է Ռուսո երբ հայր մը ըսած է իրեն (անշուշտ դիտարկելով ակնկալելով) թէ դաւակը իր մեթոտով կը դաստիարակէր: Ռուսո իր մեթոտը իր էմիլիէն միայն յարմար կը դատէր: Փեսթալոցցի մոռցած էր անտարակոյս ատիկա, շատոնց արդէն դադրած ըլլալով կարգալէ. տալու հետամուտ էր այլեւս եւ ոչ առնելու:

Բայց այս սկզբունքներու եւ առածներու գործածութիւնը ո՛րքան ալ յեղաշրջի եղած ըլլայ դպրոցներուն մէջ, շատ քիչ բան պիտի ըլլար յարաբերաբար այն աւելի խորունկ եւ բեղուն գաղափարներուն, զորս աստիճանաբար յըղացած է, Եթանցին մինչեւ Իլլէրսոն, իր փորձառութեանց երկայնքին դաստիարակութեան նպատակին, տղուն մէջ անձին ինչպէս կազմուելուն մասին եւ հետեւաբար նաեւ այն ոգիին, որով տղան գործած պէտք է ըլլայ դաստիարակը:

Այդ գաղափարները, զորս ճշմարտութիւններ կը կոչէ, ինչպէս տեսանք, չէ դասաւորած. անոնք իր գրութեանց մէջ ցրուած են առդին անդին եւ շարունակ կ'ընկուած:

Ահա անոնցմէ մէկ քանին. --

Դաստիարակութեան հուսկ նպատակը պէտք է ըլլայ մարդիկ «սիրոյ յստակատեսութեան բարձրացնել», ատով միայն կարելի է վերանորոգել մարդկութիւնը, մարդոց մէջէն բառնալ տղիտութիւնը, անարդարութիւնը, զօրանքին կողմէ տկարին կեղեքումը, նիւթական եւ բարոյական թշուառութիւնը:

Սիրոյ յստակատեսութեան բարձրացընել, որովհետեւ «մարդ արարածին բնութեան ճշմարիտ հիմը, կենդանիներուն հետ հասարակաց իր կարողութիւնները եւ ընդունակութիւնները չեն: Մարդը

կենդանիներէն կը զանազանի իր սրտին ուժերովը մասնաւոր. սէր եւ հատաք:

Մարդկութիւնը անհունապէս զանազան ձեւերու տակ կը ծնի եւ մասնաւոր ու միակ անձ մը կ'ըլլայ անհամար կերպաւորութիւններով. եւ սակայն նոյն մարդկութիւնն է որ կը յայտնուի բոլոր այդ անձերուն մէջ, որոնց ամէն մէկը ամբողջ մարդկութիւնը կը ցոյցանէ՝ անյղ եւ յաւիտենական, միայն թէ առաւել կամ նուա՛ղ տեսանելի, առաւել կամ նըւա՛ղ զարգացած, եւ անղ տղ կը յայտնուի աւելի կամ նուա՛ղ փայլով: ...Դաստիարակին հրճուանքն է գիտնալ իր ալ հետը եւ գիտնալ թէ ինչպէս կրնայ ծառայել մարդկային արժէքներուն. ատոր մէջ է իր կիրքը, իր ուժը, իր վարձարութիւնը, իր սիրոյն եւ խանդավառութեան մշտաբուխ ակը, իր գործունէութեան զսպանակը:

Դաստիարակութիւնը պէտք է հրահրել, կազմէ, շարժման մէջ դնէ այն ինչ որ կայ մարդկային բնութեան մէջ մասնալատուի: Բնութեան համաձայն պէտք է սիրտը, միտքը եւ ձեռքը միեւնոյն ծառայել զարգացնել: Արդ, կարողութիւն մը գործածուելով կը փթթի: Մարդը իր բարոյական կեանքի սերմը, սէր եւ հաւատք, բնութեան համաձայն սիրելով եւ հաւատալով լոկ կրնայ փթթել նալ: Նոյնպէս ալ իր իմացական կարողութեան, իր մտածումին սերմը բնութեան համաձայն լոկ կրնայ զարգացնել: Եւ նոյն ձեւով եւս կը փթթեցնէ իր թէքնիք եւ ասպարէզի վերաբերեալ կարողութեանց սերմերը -- զգայարաններ, գործարաններ, -- զանոնք բնութեան համաձայն գործածելով: Մարդը ներսէն կը մղուի իր կարողութիւնները գործածելու. աչքը տեսնել կ'ուզէ, ալանջը լըսել, ոտքը քալել, ձեռքը բռնել եւսյն սիրտն ալ նմանապէս՝ հաւատալ եւ սիրել կ'ուզէ: Միտքը կ'ուզէ խորհիլ: Մարդկային բնութեան ընդունակութիւններէն ամէն մէկուն մէջ մղում մը կայ անշարժութիւնը եւ ձախաւերութիւնը (inertie) Թթափելու՝ բարձրանալու համար դէպի զարգացած կարողութիւն մը, որ, այդ զարգացումէն առաջ, այդ կարողութեան իր սերմը գոյութիւն կ'ունենայ եւ ո՛չ իրր այդ կարողութիւնը:

Դաստիարակը պէտք է յարգէ իր աշակերտին բնութեան ազատ թափը, եւ պէտք է խիստ զգուշանայ իր աշակերտին բնութիւնը կազմող որեւէ բան արմատախիլ ընել ուղեղէ, որպէսզի որոմին հետ ցորենն ալ չփրցնէ:

(...) Կարգ մը բաներ շատ կանուխէ պէտք է սկսիլ սորվեցնել տղուն: Այն դասեր որոնք ժամանակէն ուշ կը տրուին ուժերու չափազանց վատնումով պատճառ կ'ըլլան: Անտարակոյս ճիւղը անհրաժեշտ է ծանօթութիւններ ձեռք ձգելու համար, բայց, տղան վարժուելու չէ ճիւղ անխուսափելի շարիք մը նկատելու: Պէտք է որ վախի շարժառիթը իրր լըթան ծառայէ ճիւղէ: Ատիկա պիտի ջնջէ շահագրգռութիւնը եւ պիտի չուշանալ զգուշութեամբ պատճառելու:

Շահագրգռութիւնը ուսման մէջ առաջին բանն է զոր ուսուցիչը եւ (այս մասնաւոր պարագային) մայրը պէտք է ջանացի ըլլան արթնցնել եւ արթուն պահելու: Չկայ գրեթէ պարագայ մը որ տղան ջանասիրութեան կարելու համար պէտք չըլլայ իր շահագրգռութեան կոչընել. չկայ թերեւս պարագայ մը որ շահագրգռութեան եղած կոչը չբխի ուսուցչին գործածած ձեւէն, նիւթ մը աւանդելու համար: Պիտի չվախնամ մինչեւ իսկ օրէնք մը նկատելու որ երբ տղայ մը անուշաղիք ըլլայ եւ շահագրգռութիւն ցոյց չտայ իր դասին հանդէպ պէտք է միշտ ուսուցիչը նախ իր անձին մէջ փնտռէ անոր պատճառը:

Պարտադրել տղուն որ չոր ու ցամաք բաներ սորվի, ստիպել որ երկար բացատրութիւններ լուռ եւ մունջ մտիկ ընէ կամ այնպիսի հրահանքներով պարապի որոնք ոչինչ ունին մտածումը հըրահող կամ հրապուրող, այնպիսի բնութեան մտքին վրայ որմէ զոլուշանալու է դաստիարակը: Նոյնն է պարագան նաեւ եթէ տղան իր տրամաբանելու կարողութեան անկատար ըլլալուն կամ թանձրացեալ իրողութեանց հետ չփոխէ չունենալուն հետեւանքով, անկարող ըլլալ թափանցելու դասի մը զազափարնեբուն

կամ անոնց միայն չղկայումքն հետեւե-
լու. եթէ գինքը ստիպեն մտիկ ընելու եւ
կրկնելու այն ինչ որ իրեն համար նշա-
նակութեան գուրկ ձայներ են լուկ. կա-
տարեկապէս անհետեւի թափ: Եւ ելլել
բոլոր անոնց վրայ պատիժի վախն ալ ա-
ւելցնել – ձանձրոյթէն զատ որ ըստ ինք-
եան բաւականաչափ պատիժ մըն է ար-
դէն կատարեալ անգլխութիւն է:

(...) Մանկավարտէզը որքան ալ եղա-
փոխուած եւ զանազան անուններ առած,
փեթալոցցիի աշակերտին ֆրէզայէլի յը-
ղացածն է, ուղղակի կամ անուղղակի
կերպով վարպետէն ներշնչուած: Փե-
թալոցցիի զրուցեանց եւ ճառերուն
մէջ յաճախ տղան տունկի եւ դաստիա-
րակն պարտիզպանի նմանցուցած էր:
Քիչէն թանի մէջ կը կայանայ դաստիա-
րակին արուեստը եւ ի՞նչ է: Կը պա-
տասխանեմ. պարտիզպանին արուեստն
է: Հաղարատը ծառեր կը ծաղկին եւ կ'ա-
ծին իր խնամքներուն շնորհիւ:

(1) Oeuvres de Pestalozzi traduites en
français :

Fables de Pestalozzi (Centre Pestalozzi,
Yverdon),
Lettres de Stans (Centre Pestalozzi,
Yverdon),
Comment Gertrude instruit ses enfants
(Centre Pestalozzi, Yverdon)
Mes recherches sur la marche de la nature
dans l'évolution du genre humain (Payot,
Lausanne)

Sur les pas de Pestalozzi (ouvrage collec-
tif, à paraître fin Février), guide histo-
rique et touristique — Centre Pestalozzi
d'Yverdon;

Michel Soëtaud : Pestalozzi (PUF, 1995);
Michel Soëtaud : Pestalozzi ou la nais-
sance de l'éducateur (P. Lang, 1981);

Daniel Trölher : Philosophie und pädä-
gogik bei Pestalozzi (Haupt, Bern, 1988);

Françoise Waridel : Le premier institut
suisse pour enfants sourds-muets (Centre
Pestalozzi).

Collaborateurs et élèves :

Ramsawer : Dans l'amitié de Pestalozzi
(Centre Pestalozzi, Yverdon);
Lettres des enfants Jusliien (Centre Pes-
talozzi).

(2) 1996, Année Pestalozzi, nombreuses
manifestations :

14 janvier : Fête commémorative à
Zurich — Ouverture des expositions.

15/17 janvier : Symposium interna-
tional à Zurich.

26 février : Conférence de Daniel Ha-
meline à Yverdon-les-Bains.

Du 1er au 5 mai : Stand Pestalozzi au
Salon du Livre de Paris.

Du 9 au 11 juillet : Université catho-
lique de l'ouest Pestalozzi.

9 novembre : Clôture à Yverdon-les-
Bains.

Contacts :

Centre Culturel Suisse — 34, rue des
Francs Bourgeois — 75003 Paris
Tél. : 42 71 44 50;

Yverdon-les-Bains - Suisse
Centre Pestalozzi — CP 138 — CH 1400
Tél. : 19 24 / 21 15 39

Le Pestalozzianum — Beckenhofstrasse
31/35 - 8035 Zurich - Suisse.

Լ. ՏԸՌԵԼԷ

ԵՐԿՈՒ ՆԱՄԱԿ

ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆԻՆ

Չենք գիտեր թէ այս շարժումը որեւէ
ներգործութիւն ունեցած է ընթերցողնե-
րու քանակին վրայ, բայց ակներեւ ի-
րողութիւն է, որ Կոստան Զարեանի ա-
նունը եւ գործը վերջին քանի մը տարի-
ներուն սկսած է լուրջ հետաքրքրութեան
առարկայ դառնալ ուսումնասիրողներու
ծիրին մէջ: Ամենավերջին նորութիւն
ներէն յիշենք Մարկ. Նշանեանի երկու
ծանրակշիռ յօդուածները «Բազմավէպ»ի
1994-ի բացառիկին եւ 1995-ի թիւին մէջ,
ամիսներ առաջ Արթի Յովհաննիսեանի
չահեկան գրութիւնը անտիպ թատերախա-
ղի մը վերլուծումով՝ «Յառաջ – Միտք եւ
Արուեստ»ի մէջ, եւայլն: Թերեւս Հա-
յաստանի մէջ ալ ինչ-ինչ հրապարակում-
ներ եղած ըլլան, որոնք մեզի անձանթ
մնացած են:

Շաբէ Մինասեանի շնորհիւ, վերջերս
«Յառաջ»ի էջերէն առաջին անգամ ըլլա-
լով Հայերէն ներկայացուած է անգլիա-
ցի նշանաւոր դրագէտ Լորեն Տրուէլի
(1912 – 1990) «Պրոսպերոյի խուցը»
("Prospero's Cell") վէպը, զոր թարգ-
մանչուհին վերնագրած է «Պրոսպերոյի
կղզին», թերեւս հետեւելով Փրանսերէն
թարգմանութեան խորագրին: Անոր ընդ-
մէջէն, ընթերցողը առիթ ունեցած է ծա-
նոթանալու Զարեանի մասին գրուած
ջերմ տողերուն, որոնք կը բխին իր եւ
25-ամեայ սկսնակ Տրուէլի մէջէն Հաս-
տատուած խորունկ բարեկամութենէն:
Այդ կապը, որուն մանրամասն պատ-
մութիւնը դեռ պէտք է գրուի, տասնամ-
եակներ տեւած է եւ անոր վկայութիւնն
են, այս հատորին կողքին, Տրուէլի բանաս-
տեղծութիւններ, փորձագրութիւններ,
ակնարկութիւններ ինչպէս եւ Զարեա-
նի քիչ ծանօթ ու ալլապէս շահեկան
գործ մը՝ «Կղզին եւ մի մարդ», որ հա-
տորի մէջ մտած է մինչեւ հիմա. լոյս
տեսած է «Հայրենիք» ամսագրին մէջ
(1955) եւ վերահրատարակուած՝ «Նորք»ի
մէջ 1992-ին: Առանձին գիրքով թարգ-
մանուած է անգլերէնի, 1983-ին, Արա
Պալիօզեանի կողմէ:

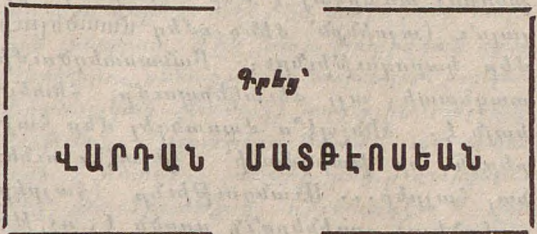
Այս բոլորի կողքին, յատուկ շահեկա-
նութիւն կը ներկայացնեն Տրուէլի կողմէ
գրուած բազմաթիւ նամակները, որոնց
մեծագոյն մասը պահպանուած է Զարեա-
նի անձնակառ. արխիւին մէջ: Անոնցմէ
ամբողջական շարք մը (21 նամակ) 1992-
ին մեր տրամագրութեան տակ դրած էր
Հանգուցեալ ճարտարապետ Արմէն Զար-
եանը: Ա. Զարեան 1981-ին երեք այլ նա-
մակներ նուիրած է Երեւանի Գրականու-
թեան եւ Արուեստի Թանգարանին: Հրա-
տարակութեան պատրաստած ենք ամբողջ
շարքը՝ բնագրով, որմէ երկու նոյն լոյս
տեսած է անցեալ տարի Նիւ-Եորքի «Ա-
րարտ» եռամսեայի Զարեանի նուիր-
ուած յանդիմանին մէջ (Spring 1994):

Այդ նամակներէն մէկը, կրճատումով,
դարձեալ Շաբէ Մինասեանի թարգմա-
նութեամբ լոյս տեսած է վերջերս «Յա-
ռաջ»ի մէջ: Զարեանի հարազատներուն
կողմէ արամազրուած բնագրէն կատա-
րելով իր թարգմանութիւնը, Շ. Մինաս-
եան յայտնապէս անտեղեակ եղած է մեր
հրապարակումին եւ ի մասնաւորի այն
հաստատումին, որ յիշեալ անթուակիր
նամակը, ըստ դրոշմակնիքի, զրկուած է
Հոռոզոս կղզիէն, 1947 Փետրուար 20-ին:

Նշենք, որ մենք ալ, զիպուածով, անց-
եալ Յուլիսին նոյն նամակին Հայերէն
ամբողջական թարգմանութիւնը պատրաս-
տած էինք, այս գրութեան կցելու հա-
մար: Ասիկա երկրորդ զիպուածն է, քա-
նի որ Դեկտեմբեր 1994-ին, «Յառաջ –
Միտք եւ Արուեստ»ի Կ. Զարեանի նուիր-
ուած թիւին համար, թարգմանած էինք
«Պրոսպերոյի խուցը»ի Զարեանին անդ-
րադարձող հատուածները, դարձեալ ա-
ռանց տեղեակ ըլլալու, որ արդէն ամ-
բողջ գիրքը հայերէնով պատրաստ էր
հրատարակութեան:

Ստորեւ կը ներկայացնենք ուրիշ երկու
նամակներ, որոնք բնագիրները դեռ ան-
տիպ են: Մեզի յայտնի յաճողականու-
թեան մէջ 24 նամակներու շարքին սկիզբն
են ու վերջը: Առաջինը Գործունէն գրուած

է 1937 Փետրուարին, վէպին նկարագը-
րած անցողարձերէն ու Զարեանի մեկ-
նումէն անմիջապէս ետք, եւ յստակօրէն
կը ցոյցանէ Զարեանի հանդէպ Տրուէլի
տրամագրութիւնները այդ օրերուն: Երկ-
րորդը Պելլիքատէն գրուած է 1951-ին,
երբ տարի մը անցած էր երկու դրագէտ-
ներու հանդիպումէն ետք Իսկիա կղզին:
Տրուէլ, որ երկու տարիէ ի վեր Պելլիքա-
տի անգլիական ղեկավարման մամուլ



կցորդ էր, արդէն դրած եւ հրատարա-
կութեան ներկայացուցած էր «Երկցս
աքսորեալ» խորագրուած յօդուածը Զար-
եանի մասին (Հայերէն թարգմանութիւնը
լոյս տեսած է «Գրական Թերթ»ի մէջ,
1991-ին, Եւրոյի Պաշտօնեանի արժէքա-
ւոր յառաջարանով):

Պուլմոս-Այիւս

Ա.

c/o Ionian Bank :
Corfu, Greece

Փետր [1937].

Սիրելի վարպետ,

Ինչ լաւ է ձեր մասին լսել նորէն եւ
իմանալ որ քիչ թէ շատ հաստատուած էք
Վիէննա (եւ որ Իվան դպրոց կ'երթայ ամ-
բողջ օրը): Եւ մաքրութիւնը ամէն բա-
նէ վեր. առիկա բառ մըն է զոր այստեղ
դուքս նետած ենք մեր բառապաշարէն,
թէ եւ աւելի լաւ է իմ մօրս վիլլային քան
թէ ոչ լոյս Սէն Ճորճին մէջ(1): Շատ կը
կարօտանք ձեզ: Եւ մտքիս մէջ կը հո-
լովեմ թէ կարելի չէ՞ որ այս դարնան
հանդիպում մը ունենանք: Իմ հին բարե-
կամներէս մէկը կ'ուզէ մեզի հանդիպել
Վենետիկի մէջ: Կարեւոր դրամաճառ մը
է Անգլիոյ մէջ – եւ մեր բաշխողը պիտի
ըլլար եթէ «էօսը» սկսած ըլլայինք(2):
Միւլլերին ալ դրած եմ(3), հարցնելով թէ
ան կրնայ մեզի հանդիպել հոն: Մայիսի
առաջին կէսը, կը յիշեմ: Եթէ ան կար-
դանայ, ես ձեզ անմիջապէս տեղեակ կը
պահեմ եւ տեսնենք դուք ինչ կը մտա-
ծէք: Ան շատ կը փափաքի ձեզի հա-
նդիպել: Նոյնը՝ բարեկամս. նկարագրեցի
մեր համատեղ կեանքը Սէն Ճորճին մէջ
եւ ան իսկոյն ձեզ սիրեց: Ան կ'ըսէ թէ
դուք Վերսալիումի մնացորդ մը ըլլալու
էք, դատելով նկարագրութեան: Բայց
այդպէս կ'ըսէ որովհետեւ մարդիկ հե-
ռադիտակով ետեւ կը նային եւ ո՛չ առ-
ջեւ: Ամէն օր կը մտածեմ, իմ սիրելի
Զարեան, նոր երկնաքին ու երկրին մա-
սին զորս դանդաղօրէն օրէ օր կը ստեղ-
ծենք մեր աղօթքներով: Միւլլեր մեզի
պէս ուրիշ կրօնասէր մարդ մըն է, որ իր
ներաշխարհը կը գիտէ: Պիտի ընդօրինա-
կեմ ինձի ուղղուած իր նամակներէն
կարգ մը հատուածներ որպէսզի կար-
դար: Ան ալ կը փափաքէ մենաւոր հոգի-
ներու՝ գրողներու հետ բախտ փորձել:
Իրենց սեփական գիրքերը տպել ու թող
անիւր սկսի իրապէս դառնալ: Թերեւս,
եթէ հանդիպում մը ունենայինք առա-
ջին անգամ ըլլալով երեք հարազատ հո-
գիներ պիտի գտնէին զիրար: Առայժմ
դուք իմ հանդիպած միակ անձն էք ո-
րուն հետ որեւէ իրական կապ ունիմ:
Ստեղծագործութեան կրօնը թերեւս –
թէ եւ քիչ մը պերճաշուք կը հնչէ: Եւ
այլն: Կը հասկնանք մեր լեզուն փոխա-
դարձաբար: Եւ իր նամակներէն դատե-
լով՝ Միւլլեր մերիններէն է:

Սեւ Գիրքը(4) գրեթէ վերջացած է
եւ ամէն մարդ սքանչացած է անով: 25-րդ
տարեդարձս(5): Թերեւս պիտի սպասեմ
քիչ մը մեծ օրէն առաջ: Մինչ այդ, ջերմ
զգացումներս: Ամէն մարդ ձեզի կը զրկէ

ողջոյնի աղաղակներ. Նէնսի, Լեալի, ձե-
ռի, մայրս(6), եւլն.: Իվլենս կը խնդրէ
բաւ ձեզի թէ ինքն ալ 40-000 բառ գրած
է: Շուտով պիտի հանդիպինք, այդպէս
չէ՞:

Ձերդ խորունկ հրճուանքով՝
Լառի Տրուէլ

Բ.

The British Embassy
Belgrade

Յուլիս 2 [1951]

Սիրելի վարպետ,

Շատ կը ցաւիմ լուրթեանս համար
բայց արագ ու հեռու ճամբորդութիւննե-
րու մէջ էի, այս երկրին ներսը եւ դուր-
սը: Յաջողեցայ տասը օրուան արձա-
կուրդ ունենալ Լոնտոն, ըլլալու համար
երբ Իվլ(7) պզտիկ աղջիկ մը աշխարհ
բերաւ՝ չինական իւրայատուկ դիմա-
պատկերով, որ ժամանակաւորապէս կը
կոչուի Սաֆօ ձէյն – մի՛ հարցնէք ինչու:
Միջոցին, ես անշուշտ շատ կարճ կեցու-
թիւն մը ունեցայ Լոնտոն, ունկնդրելիք
քանի մը դասախօսութիւններով, եւ հա-
զիւ ազատ ժամանակ՝ Իվլ հետ հիւան-
դանոցը ըլլալէ զատ: Դիմում ըրած եմ,
Օգոստոսին լրացուցիչ արձակուրդ ունե-
նալու համար: Շատ կ'ուզէի կրկին Իս-
կիա վալ այս տարի, եւ կը սպասէի իմա-
նալու թէ ի՞նչ էր Իվլ կարծիքը այդ մա-
սին: Սակայն, կը մտածեմ որ ան դէմ ըլ-
լալու է դադափարին, պարզապէս որով-
հետեւ շատ դժուար է ճամբորդել այդքան
պզտիկ երախայով – ուրեմն Օգոստոսի
արձակուրդս Լոնտոն պիտի անցնեմ եւ
սպա ուղղակի այստեղ վերադառնամ:
Շատ ափսոսալի է, որովհետեւ կը նշա-
նակէ որ ձեզ երկուքը պիտի չտեսնեմ այս
ամառ, բայց ուրիշ ճար կ'լայ: Ի՞նչ կը
մտածէք սակայն, ու՜շ աշնան շարաթ մը
Վենետիկ անցընելու մասին: Մենք կըր-
նանք Պելլիքատէն մէկ ու կէս օր քշելով
հասնիլ, եւ սքանչելի քաղաք մըն է քա-
նի մը օր անցընելու համար, նկարներ եւ
Չենզանօ ճաշակելով: Աւելորդ է ըսել,
թէ ոչ մէկ գործ ըրած եմ, բացի երկու-
երեք յարգելի քերթուածներէ որոնք ըն-
դունուեցան Թայմզի եւ NWS-ի կողմէ,
եւայլն: Կը յուսամ Սեպտեմբերի վերջե-
րը բաւարար նիւթ ունենալ գիրքի մը
համար: Կրնա՞ք զրկել ինձի Deus Lo-
cū-ի(8) պզտիկ ծրար մը Լոնտոնի ճամբով
կամ ապահովագրեալ թղթատարով: Ա-
մերիկացիները սկսած են հետաքրքրուիլ
անով եւ կը խորհիմ որ կրնամ քանի մը
տոլար շահիլ: Այստեղ կեանքը – լաւ,
պէտք չունիմ ձեզի բացատրելու, դուք
գիտէք: Ինչպէ՛ս կը նախանձիմ ձեր հա-
նդիստ կեանքին՝ Պրոսպերոյի պէս, Իս-
կիա: Լաւագոյն մաղթանքներ Յովանին,
յաջորդ անգամ որ զինքը տեսնէք: Առ-
այժմ լուր չունիմ ձեր մասին Poetry Re-
view-ին իմ զրկած փորձագրութենէն(9):

Լաւագոյն մաղթանքներով՝
Լառի

(1) Գործուի պատգովը, ուր Զարեան
ապրած է իր երկրորդ կնոջ՝ Գլաբիլ Գը-
րեմսիս Պրուֆի եւ անկէ ունեցած գաւ-
կին՝ Յովանի (Իվան) հետ:

(2) Եւրոպայի հանդէս մը, զոր Տրուէլ
եւ Զարեան ծրագրած էին հրատարակել
1936-ին:

(3) Հենրի Միլլըր (1891 – 1980), ամե-
րիկացի հռչակաւոր վիպասան, որուն
հետ Տրուէլ քաղաքացի է աւելի քան կէս
դար:

(4) «The Black Book», Տրուէլի մէկ
վէպը, հրատարակուած՝ 1938-ին:

(5) Տրուէլ ծնած է 1912 Փետրուար 27-
ին:

(6) Նենսի՝ Տրուէլի առաջին կինը, Լեա-
լի եւ ձեռի՝ երկու եղբայրները (վերջի-
նը՝ նշանաւոր գրող եւ բնութեագէտ
ձերբւոյ Տրուէլ, 1925 – 1995):

(7) Իվ Գոնէմ՝ Տրուէլի երկրորդ կինը:
Նորածին գաւակին անունը վերջնական ե-
ղած է:

(8) «Աստուծոյ վայրերը»՝ Տրուէլի
իսկիա գրած ու 1950-ին հոգի հրատա-
րակած վիպերգ մը, 200 տպագրւելով:

(9) Լոյս տեսած է Յուլիոս – Փետ-
րուար 1952-ի քիւիմ մէջ:

ԲԱՆԱՍՏԵԳԾՈՒՄ Ե ՄՏԱԾՈՒՄ

Գրել Մ. Նշանեանի մասին չափազանց դժուար է: Հաւանաբար այն պատճառով, որ այդ գրութիւնները խիտ եւ ամուր ցանցը որսում է գրչի ձօնումը եւ գրչի ձօնումը գրութեան դէմ դարձնում անհնար: Յանցի անտես որսումը գրութեան հմայող գորութեան արդիւնք է, կախարդանքի, որը իրեն է ենթարկում գրչի ձօնումը եւ գրութեան դէմ ձօնումը շրջադարձումը գրութեան համար: Նշանեանական ոճը տիրական ոճ է: Գրչի ձը, որը ձօնում է գրութեան համար գրչի բարեարտութեան մասին է խօսում: Գրութեան դէմ ձօնում կատարելու համար յամառ չարամտութիւն է հարկաւոր: Չարամտութիւնը ենթադրում է խարդախելու կամք: Խարդախողը նա է, ով գրութեան երեսն է փոխում, ով գրութեան անկեղծութիւնը (որը նրա բացուած, յայտնի դարձուածութեան մէջ է կայանում) միայն հետք, կեղծիք է ցոյց տալիս: Ուրեմն խարդախողը նաեւ կեղծարանող է:

Խարդախողը չարամիտ մէկն է, եթէ, ի հարկէ, հնարաւոր է որեւէ բան պարզել խարդախողի մասին: Չարամիտ մտածումը գրութեան դէմ մտածում նիւթն է: Մտածումի չարամիտ նիւթնան դէմ կանգնածը գրութիւն ստեղծողի, բանաստեղծողի բարեարտութիւնն է: Բանաստեղծումի բարեարտութիւնը կայանում է մտածումի չար հետեւումի դիմաց, նրա համար գրութեան ծաւալող ընծայութեան մէջ: Մտածումը դաւադիր կանխադրութեամբ հետեւում է բանաստեղծումի ծաւալուող հետքերին: Մտածումի գործը դաւադիր թաքստոցից բանաստեղծումի հսկումն է: Մտածումը իր ցանկութիւնն ունի, որը միշտ իր մտքին է, որսել բանաստեղծումը, բայց ցանցեր հիւսելը, որտեղ կարելի կը լինէր որսալ բանաստեղծումը, նրա գործը չէ: Հետեւող, հսկող նրա հայեացքը հետեւում է ցանցերի հիւսումին, սպասելով խճճումին: Նա խճճումի կէտի վրայ է կանգնած, ցանցը յետ քաշելու պատրաստակամութեամբ: Նա իր ստոր հաշիւը ունի: Մտածումը անխնայ եւ հաշուեկատ է: Եթէ, անշուշտ, բարեւերտութիւնը էլ աւելի խորը թաքնուած խարդախութիւնն է: Ինչեւիցէ, մտածումի կարողութիւնը նրա թաքնուցեալն է: Պարզապէս արձանագրենք մտածումի եւ բանաստեղծումի անհաշտ վէճը:

Մտածումի գործի յաջողութեան գրաւականը բանաստեղծումի բարեխիտ բացութեան մէջ է: Բանաստեղծումի բացութիւնը բանաստեղծումի ոճն է, ոճ, որը ծաւալուելով բացում է տարածութիւններ: Բանաստեղծումը նշանեանական գրութեան կենտրոնն է: «Կենտրոն» ասելով հարկ է հասկանալ, որտեղ թելերը հանգուցւում են, խճճուում, գործելով բանաստեղծումի թելադրանքով: Բանաստեղծումը բանաստեղծումի իմաստով հաւասարակ մնալու կասկածանքով է առաջ մղւում: Մտածումի գործը: Ո՞րն է «բանաստեղծումի» նշանեանական ըմբռնումը: Բանաստեղծումը «կը նշանակէ հաւանաբար եւ առաջին հերթին երբեք անդենականութիւնը ընդունել, անկայուն կայքը հասկնալու փորձին նըւերելը, ոչ էութեանն դէպքի էութիւն տարնող վիճակի շրջանը կտրել անցնել, վերջապէս՝ ձերբազատել արտաքին լուծումներէն, տափակցուած պատմութեան մը կեղծ դասերէն, քաղաքական հաստոցներէն, ազգային ինքնութիւն մը հաստատելու կամ սահմանելու փորձերէն»(1): Բանաստեղծումը հետեւաբար ազատագրող ազատագրող ծաւալում է: Բանաստեղծումը էութեան ընծայութիւնն է, որի մասին եղիկ Կողբացի գրում է. «Եւ արդ քանզի մի էութիւնն անքնին է եւ անհաս բնութեամբ, առ նորա անքննութիւն ընծայութիւն անգիտութեան մատուցանելի է, եւ առ էութիւն նորին դաւանութիւն գիտութեան եւ ոչ քննութեան:... Այլ ինքն է պատճառ ամենայնի, որ ի լնին եւ ի գոյանալ եկին ի չգոյէ...»(2):

Բանաստեղծումի լինելական տարող

դրութիւնը ըստ Մ. Նշանեանի որդիակա-նութիւնն է. «Ինչպէս Երկրին եւ Աքսորին, մեզմէ սպասուածն էր Ալէտին բանաստեղծումը: Որդիները ըլլալու մեր ձեռն էր»: Որդին պարտականութիւնն է հօր առաջ. «Մեր պարտականութիւնն էր պայմանները ստեղծել, իմացական պայմանները, որպէսզի իրենց [հայրերի] ուղածը բանաձեւուի, բանաստեղծուի»: Բանաստեղծումը «կու տայ ասոնց [գրականութեան, բանաստեղծութեան] հիմքը, արդարացումը, գաղտնի թափը, ընդլայնական իմաստաւորումը: Կը խօսի մեր ճակատագրին: Հետեւաբար հոն խնդրոյ առարկայ է մեր ապագան, ըլլալու (այսինքն՝ մենք զմեզ մտածելու) մեր կարողութիւնը»: Բանաստեղծումի տաղանայի այլ ձեւակերպումը հետեւեալն է. «Ինչպէ՞ս ժառանգել մեր հայրերէն, որ թարգմանի՝ ինչպէ՞ս ունենալ հայրեր... Աւանդութիւնը (հայրեր ստեղծելը) որդիներուն գործն է, ոչ թէ հայրերունը»: Բանաստեղծումի գործը այսպիսով աւանդութիւն ստեղծելն է: Մտածումի նիւթումը վերպումի վրայ է եւ հետեւաբար մոռացումի: Բանաստեղծումը մտածումն է. աւելին, բանաստեղծումի մէջ մտածումը հարցակա-նի տակ է գրուած / «...խնդրոյ առարկայ է...»/, այն մտածումի յիշատակութիւնը չունի: Բանաստեղծումի բանումը յիշումի վրայ է հիմնուած այլ մոռացումի: Բանաստեղծումը կատարում է ինքնամոռացութեան մէջ, ինքն իրեն մը-տահանելիս, իրեն (իր ինքնութիւնը) վատնելիս: Կարելի է ասել նաեւ կըրտ-դուցը: Բանաստեղծումի պահը կտրուցի պահն է եւ կտրուցի պահերին է, որ «ընկերութիւն մը իր ուժերը կը վերանորոգէ, անցնելով կորուստի եւ կործանումի վտանգէն... Պահը են ասոնք ուր հաւաքուած ընկերութիւնը կը միանայ ինքզինքին հետ»(3): Բանաստեղծումը, որպէս սրբազնականի փորձնկալում վը-րպումի վրայ է կատարում: Երկուսն է չեղածը, հսկում է բացական, ընծայում է չեղածը: Իր այս գործումի մէջ բացակա-րի՝ կորուստի ներկայութիւնն է հաս-տատում: Ընծայում է զրկումին, զրկը-ւածութեանը, կորուստ ունեցողին: Կա-րելի է ասել նաեւ տաղանային, քանզի տաղանայը բացակայի ներկայութիւնը ըզ-գայն է:

Ի՞նչ է ասել զրկում կամ տաղանայ: Մը-տածել տաղանայը չի նշանակում բանաստեղծում կամ սրբազնական ընծայում կատարել, այլ նշանակում է տաղանայել տաղանայը, տաղանայել զրկումը: Տաղ-անայել չի նշանակում բանաստեղծումի վատնումը, այլ տնտեսումի մի տեսակ է: Տաղանայել տաղանայը նշանակում է լի-նել տնտեսող, լինել վատնումը անգի-տացող: Մտածումը տաղանայից է գալիս եւ տաղանայը տաղանայելը հաւասարէք է մտածումի մտածումը: Եւ անշուշտ այն բանաստեղծումի մտածումը չէ մի-այն: Այն ինքնապար է եւ այն կամ այն գործի մտածումն է: Այն իր ուղին կամ տեղը ունի եւ այդ ուղիով մինչեւ վերջ դնալու՝ մտանցելու կարողութիւնը: Մը-տածումը ոչ բանաստեղծումին, ոչ «պե-տութեանական մտածումին» չի յանդում, եւ անշուշտ չի. դարու փիլիսոփայական պարզամտական գոհացնելու համար: Ըն-Այնտեղ, ուր բանաստեղծումը իր ծա-ւալումն է անում, մտածումը յետ ծաւա-լումը՝ ծալումն է կատարում: Այն հայր լինելն գիտէ:

Բայց կարծես Մարկ. Նշանեանի հա-մար բանաստեղծումի գերակայութիւնը անհրաժեշտ է թուում: Խնդիրը սա-կայն նշանակումի եւ նշանակութեան գերակայումի, ներկայական եւ բացա-կայական բնազանցութիւնների համար ակադեմիական վէճը չէ, այլ բանաստեղ-ծումի փորձնկալումը միայն հեռակա-յումի վրայ հիմնելն է, «մերձակայումի» անտեսումը: Փորձնկալում, որը հիմնը-ւած է Աքսորի մէջ բանաստեղծումի հրա-կումին. «Ո՞վ պիտի գիտնար որ աքսոր-ուած ենք Երկրէն, եթէ բանաստեղծու-թիւնը չհսկէր Երկրին վրայ...»: Դի-

տող հայեացքը իր հսկումի արարքի մէջ, Ոճիւրի, Երկրի աւերումի դիմաց կորցը-նում է ուղղադիւթիւնը(4): Դիտումի հայեացքը, որի մէջ կատարում է տա-րածութեան ծաւալումը՝ «հեռակայու-մը», կրկնակ հայեացք է եւ իր մէջ ներ-առնում է օտարի հայեացքը: Հայեացքի հեռակայումը ի վերջոյ փուլում է տեղ տալով «մերձակայումին»։ Ոճիւրի աւե-րումը վերաբերում է նաեւ հայեացքի ծաւալումին: Խօսքը վերաբերում է հրա-կումի տէրեանական («Երկիր Նայիրի» չարքին մասնաւորապէս) փորձնկալմա-նը, եւ յատկապէս Դ. Վարուժանին: Հըս-կումի հայեացքի կրկնումը կարելի է գտնել Դ. Վարուժանի «Կիլիկեան մո-խրներուն» բանաստեղծութեան մէջ(5): Հսկումի արարքը սկսում է օտարականի յայտնումով եւ առանց նրա անհնար է. Օտարակա՛ն, քարձրամանք սա դիմացի լեռան վրայ... Իսկ հսկումի հեռակայումը աւարտում է օտարականի մեկնումով: Օտարակա՛ն, ալ մեկնէ: Կ'իջնիս ես ալ աւախիկ... Եւ, սակայն, օտարականի ներկայութիւ-նը պարզ առարկայ չէ հայեացքի տարած-քում: Նրա ներկայութեամբ Ոճիւրը դի-տող - հսկող հայեացքը մերթ ընդ մերթ փուլում է. Սեպ ժայռին դէմ խաչեր են եօթը այրեր մերկանդամ. Արիւնն իրենց մագերէն (օտարակա՛ն, կ'աղաչեմ, փակէ աչքերդ ու միայն եղիք ձայնիս ունկնդիր)...

Վարուժանական բառարանում մերկը, մերկութիւնը, ինչպէս նաեւ արձանը եւ արձանութիւնը, լծորդուած են «մերձա-կայումի», մերձաւորի հետ: Հսկումի վարուժանական փորձնկալումը աւար-տւում է «արձանումով» եւ «գերեզմա-նումով», որոնք տնտեսումի շրջանակին են պատկանում. Պէտք է կերտեմ շիրիմներ, յուշարձաններ կանգնեմ եւ մարմարին վրայ երգեմ տապալանագիր քանդակեմ: Անշուշտ ընթերցումի յաջողութեան համար հարկ է աւելի բացորոշել վարու-ժանական բառարանի մերձաւոր / մերկ, մարմար / արձան / քանդակում, շիրիմ / գերեզման եւ այլ յղացքների տարողու-թիւնները եւ այլ յղացքների մէջնե-րած փոխանցումները: Նշել սակայն ան-հրաժեշտ է Երկրի մերկութիւնը դիտե-լու, անթաթթ, արթուն հայեացքի ան-հնարինութիւնը, մերկութեան զգեստա-ւորման թելադրականը(6): Դ. Վարուժա-նի համար հսկումի ծաւալումի աւար-տումը ինքնացող «մերձակայութեամբ» օրինաւոր է. եղեգնայ գրչով երգեցի փառքեր. - Քեզի ընծայ, իմ հայրենիք - «Իմ»ը գալիս է հաստատուելու երգի ծա-ւալումի աւարտումը «մերձակայող» ինք-նացումով: Հսկումի եւ Երկրի հանդի-պումը տեղի ունի, երբ հայեացքի լա-րումը, հայեացքի մէջ հեռակայումի եւ մերձակայումի փոխադարձումը հասնում է առաւելագոյնի, խզում, բեկում առա-ջացնում, հեռակայումի ընծայումը կա-տարում մերձակայումին, ամբարելով-տնտեսելով հեռակայումը մերձակայումի տարազած արձանումին: Հեռակայու-մը ձերբազատուելով առկայ ինքնութիւ-նից իր կորագիծն է կատարում դառնա-լով ինքնացմանը: Բացարձակ ձերբազա-տում ինքնացումից անհնար է, ինչպէս ենթադրում է Մ. Նշանեանը. «...ձեր-բազատուել... ազգային ինքնութիւն մը հաստատուելու կամ սահմանելու փորձե-րէն...»: Այս «ձերբազատուելը» ակնյայտ կապ ունի Որդի լինելու հանգամանքի հետ: Որդին այն մէկն է, ով ինքնացու-մը յետաձգել է Հօր որոնումի տաղանա-յին լծուած: Եւ սակայն. «Միողական եւ որդիական յարաբերութիւններն մէջ դեռ իր ստորին աստիճաններուն մէջ կեղ-ծիքը կ'ապրի...»(7): Որդականութեան

մտածումի մէջ կեղծիքը եւս հարկ է որ մտածուի: Կարծում եմ տեղին է յիշել նաեւ Հայր Երնիւրի Մաթեոսեանական փորձառնու-թիւնը: Հ. Մաթեոսեանի արձակի հե-րոսները բիրտ, ժլատ, եւ չարախօս մարդիկ են: Նրանց բրտութիւնը սակայն լինելիականութեան բրտութիւնն է: Եթէ տեխնիկան համարենք այն միջոցը, որը ներխուժողն է, ներդրողը, կտրատող, կտորակող բրտութիւնը, ապա մարդը այդ տեխնիկան է: Հայրենիքը երեսն է գալիս մայրական սկիզբը՝ բնութիւնը բրտութեամբ ջողաղերեկիս, բռնաբա-րելիս: Հայրենիքը տրուում է տիրելու իշխելու միջոցով(«Տէրը»): Այդ մարդի-ձերբազատուելը չգիտեն, նրանց ձեռքը-րը մշտապէս զբաղուած են ինչ-որ գոր-ծով, որը նրանց դարձնում է լինելիա-կան: Ձերբազատումը գալիս է միայն գործիքային տեխնիկայի շնորհիւ, որը սակայն զուրպ մղելով մարդուն այլեւս ինքն է տիրում հայրենիքին («Դոմէլը»): Տիրելու այս կարողութեան մէջ ամենա-զերազանցը պետութեանականութիւնն է, որի տիրապետումը բացարձակ բրտու-թիւն է(8): Ակնյայտ է, որ Սփիւղա-հայութեան կողմից երկրորդ հայրենիքի իւրացումը / իւրացուելը կատարուել է բրտութեան նոյն տրամաբանութեամբ: Պարզ է նշանեանական խօսքում ա-կայ է եւ ճշմարիտ մտահոգութիւն. ինչ նութիւնը մեր մի շարք մտաւորականու-թեան կողմից մտածում է, որպէս մշա-կութային եւ այլ արժէքների համակար-գուած կամ չհամակարգուած կուտա-կում: Կատարում է հայրենիքի «թան-գարանացում», երբ Երկրի նախական մերկութիւնը մոռացում է, ծածկում որակումների եւ որակութիւնների թանձր-չերտով: Եւ սակայն բանաստեղծումի կորա-գիծը վերադարձը ինքնացում անխու-սափելի է: Բանաստեղծումը թերի է միշտ, երբ այն անկարող է տեղ տալ մը տածումի գործին եւ ընդունելու նրա ինքնացումը:

(1) Քաղութաբան, որոնք տրամ են առանց յղումների Մարկ. Նշանեանի «Էստատիստական մտեցում», «Յառա-Միտք եւ Արուեստ», 1995 Սեպտ. 3 զը-լուրեան են վերաբերում:

(2) Եղիկ Կողբացի, «Եղծ աղանդ», Երեւան, 1994, էջ 7:

(3) Մարկ. Նշանեան. «Քննադատու-թիւն եւ սրբազնութեան փորձնկալու-մը», «Կայք», հ. 3, Փարիզ, 1993 Ք., էջ 82:

(4) Այս իրողութիւնը փորձել եմ ապա-ցուցական մեղով տալ դիտումին մեղի-ւում իմ մի հետազոտութեան մէջ: Հե-տազոտութեան արդիւնքների մի մասը գե-կուցուել է Հումանիտար Հետազոտու-թիւնների Հայկական կենտրոնի ապրիլ-եան գիտախաւաքում: Յատու իմ այն ամբողջութեամբ կը տալագրուի մայի կենտրոնի «Ինքնութիւն-2» ժողովածուի մէջ:

(5) Յղումները ըստ՝ Դ. Վարուժան, «Երկրի լիակատար ժողովածու», հատ. 1, Երեւան: 1986 Ք.:

(6) Դ. Վարուժանի այս բանաստեղ-ծութեան վրայ մեր հայեացքի մէջ պըլ-տեմանակա հայեացքի հետախոյումը ու-նենք, որին մերթ ընդ մերթ միացնել ենք (սեփական) ձայնի մերձակայումը: Նկա-տի ունեմ հիմնականում մայր բանաստեղ-ծութեան պըլտեմական ընթերցումը: Դր. Պըլտեմ, «Կրակէ շրջանակ», Ան-թիլիս - Լիբանան, 1988 Ք.:

(7) Դ. Վարուժան, «Երկրի լիակա-տար ժողովածու», հատ. 3, Երեւան, 1987 Ք., էջ 346:

(8) Մաթեոսեանական արձակում տեխնիկայի յղացքի իմ այս ըմբռնու-մը մեղծ եմ ձգել Հայր Բայազետի մի-նեմ, որին մերթ ընդ մերթ միացնել ենք (սեփական) ձայնի մերձակայումը: Նկա-տի ունեմ հիմնականում մայր բանաստեղ-ծութեան պըլտեմական ընթերցումը: Դր. Պըլտեմ, «Կրակէ շրջանակ», Ան-թիլիս - Լիբանան, 1988 Ք.:



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻՒ 213

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

LE NUMERO : 5,00 F

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ԵԱՒԱՐԵ ՄԻՍԱԲԵԱՆ (1925-1957)

Fondateur SCHAVARGE MISSAKIAN

71° ANNEE — N° 18.802

ԽՈՐՀԵԼՈՒ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ

(Երեսնամյա հրատարակությունը
Նիկողոս Սարաֆեան, «Տեսարանները, մարդիկ եւ ես»)

Վերջին երկու- երեք տարիներին, երբ
երեսնամյա հրական կեանքը ինքնօրինակ
չլինակուելով դարձուել է հրականութեան
պատմութեան մէջ արդէն 1880 --
1900-ականներին մասնաշաղկապով «լրագր-
բային հրականութեան» գիրք հրատա-
րակուելու զուտ նիւթական խոչընդոտների
առումով յատկապէս, առանց առարկա-
յական պատկերացումների, անմիջապէս
կիցակէտում է հրատարակուած գրքե-
րի ուղղորդուածութիւնը եւ, չնչին բա-
ցատուքիներով, «լրագրային հրական-
ութեան» համառոտութեան միւս բա-
ղադրատարրերը զոյգ եւ մնում. նոյն
յանիկոյն է՝ խորհրդային տարիների գր-
ական արտադրանքի միջոցին ինքնայն,
առանց խիւրտի, շարժման, գեղարուես-
տական հեռանկարայնութեան, լաւագոյն
պարագային Յովհաննէս Յովհաննիսեան
-- Յովհաննէս Թումանեան -- Աւետիք Իսա-
հակեան -- Վահան Տէրեան -- Եղիշէ Զա-
րեան -- Պարոյր Սեւակեան է պիղծուած
թեան ներքէ կամ՝ 1870-1900-ականների
արձակի կաշկանդուած չարչրկում։ Եւ
սա այս խորքին չափազանց հրատապ ու
կարեւոր են Հայոց նորագոյն հրական ե-
րույթների հրատարակութիւնները, ո-
րոնք մի կողմից արժէքների վերադար-
ձնում են ընթերցման և ներընկալման տի-
րոյթներ, միւս կողմից՝ գրական ներքը
թօթափող, դաւաճածութեան քարոզի-
թիւնը կազմաբանող պատեհութիւններ։
Արդէն իսկ այդօրինակ գրքերի լոյս ըն-
ծալման կեցուածքը «սրբապետական
հրատարակութիւն» անցել է, «գրական ժո-

ղով հեղինակներից մէկը։ Յաւելեալ սը-
րան, որ Սարաֆեանը գրեթէ անձանթ
գրագէտ է հայաստանեան հրական հա-
մապատկերում եւ կամրոջկանայ սոյն
հրատարակութեան բացառիկ արժէքը։
Յանկանում եմ եւս մի օրինաւորութիւն
ընդգծել. «Տեսարանները, մարդիկ եւ
եւ» ժողովածուն համընկաւ չրճափակ-
ման եւ էներգետիկ ճշմարտութիւն մէջ հա-
տատարուող մի սերնդի ստեղծարանա-
կան ամրապնդմանը ու լաւ է, որ այդպէս
է, քանի որ Սարաֆեանի ժողովածուի
ընդհանուր խնդրադրութիւնը համահունչ
է նորերի գրական ըմբռնումներին, մտա-
հոգութիւններին, արուեստը պատար-
բելու ընթերցողը գրոյթներին։ Ուրեմն
կարելի է փաստել, որ հատուկ արդի գր-
ական ընթացում հաջողաբար երեւա-
ցող, սակայն այնքան անհրաժեշտ մշա-
կութաբանական ստատարութիւն է։

Ժողովածուն հրատարակութեան է պատ-
րաստել Արթուր Անդրանիկեան, խմբա-
գրել, ծանօթագրել եւ «Փիւնիկը» վեր-
տառութեամբ յառաջարկել հեղինակել
Գրիգոր Պրլտեանը, որը, պէտք է ասել,
սարաֆեանագիտութեան մէջ շահեկան
հետադարձական-ընդհարմարական աշխա-
տանք է կատարում։ Գիրքը ներառում է
Սարաֆեանի 1927 -- 1961 թուականներին
գրած քառասուն քննադատականներ,
խոհագրութիւններ, գրախօսականներ,
տեսաբանական գրութիւններ եւ բանավի-
ճային յօդուածներ, որոնք ներկայաց-
ում են ժամանակագրական հերթագա-
յութեամբ եւ, իրաւամբ, գրողի ժառան-
գութեան այս գրեւորական ընտրանին
է։ Խմբագրելը գեղեցիկ է այնպիսի գոր-
ծեր, որոնք գրքի սոսկ ժողովածուի
գործառնութիւններով չեն աւարտում,
այլեւ պահանջում են ամբողջական ըն-
թերցում, այսպիսով առթում նմանա-
տիպ հրատարակութիւնների մեղմում
հաղուածութիւն միասնականութիւնը, ըն-
տառութեամբ ներթեր ընդունելու ու ուղղութեան
թիւնը չեն պարփակում գրապատմա-
կան իրողութիւններ լինելով միայն,
ցանկացած յօդուած ու գրութիւն ընդ-
գծում ժամանակակից է, հրատապ,
իսկ «Փիւնիկը» համառոտ, սակայն վա-
րացուած յառաջարկել Սարաֆեանի
«մտածողական գրականութեան» խորքա-
յին մեկնութիւններով (ստեղծագործա-
կան ազդանքներից մինչեւ կենսագրական
փաստերի համադրում, մշակութաբանա-
կան համընդհանուր մասնաշաղկապութիւն-
ներից մինչեւ գրողի խոհագրութիւններ
միջոցների գնումութիւն եւ այլն), իրա-
քանչիւր գրութեանը կցած ծանօթագրու-
թիւններով՝ սոյն հատուկ գրական ժա-
ռանգութիւնների հրատարակման համա-
պատկերում վերադասում են լաւագոյն
ների շարքին։ Առկայաւորում է Սարաֆեա-
նի հայեացքն ու գիտականութիւնը բոլորե-
քայնութեամբ, յիշելով «տեսարանները
կ'երեւան նոյն ատեն համաձայն մեր
նայուածքին։ Կարծում ունին մեր տրա-
մադրութեանն եւ մեր զգայական ու ի-
մացական կարողութեանն», -- ինչպէս ինքն
է նշում «Տեսարանները, մարդիկ եւ ես»
խոհագրութեան մէջ, որը լաւագոյնս ցու-
ցանում է նաեւ ժողովածուի կառուց-
ուածքն ու բաղադրատարրերի միասնա-
կանութիւնը, ինչպէս նկատում է Գրի-
գոր Պրլտեանի իր յառաջարկում. «Տե-
սարանները, մարդիկ եւ ես» սովորական
խորագրէ մը անդին կը կազմէ այս ար-
տագրութեան ներքին կառուցուածքին
երբեք բեւեռները. դուրսի աշխարհը՝ ո-
րուն հանդէպ Սարաֆեան երբեք անտար-
բեր չէր եղած, իր պատկերի ու տեսողու-
թեան անհուն շտեմարանով. ապա մար-

ՆԿԱՐԶՈՒԹԵԱՆ ԶՈՀԱԲԵՐՈՒՄԸ

Գեղարուեստի աշխարհը պայմանաւոր-
ւոր նիւթական յորձանքը եւ շուկայական
ժխորը կը հաստատեն թէ արուեստը, որ-
եւէ ժամանակէ աւելի, դարձած է ծանր
ճարտարարուեստ և սպառողական առար-
կայ, առժամեայ ալլազան պահանջներ
գոհացնող, նորաձեւութիւններու նման։
Ներկայ շրջանին, հրապարակը ողորդող-
ները տեսերիկային արուեստն է եւ յիշ-
դացապաշտութիւնը, իր անհատութեամբ տե-
ղադրումներով, տեղայնորդարումներով,
ալլազան, նիւթերու կամ առարկաներու
կուտակումներով, մէկտեղումներով, Կայ
յաճախակի արժարժում մը արուեստ թէ
ոչ-արուեստ ըմբռնումներուն։ Կայ չեչ-
ուում մերժում մը՝ նկարչութեան։
Նոր չէ նկարչութեան խնդրականացու-
մը։ Ան կը սկսի երբ, առանց նման մի-
տումի, ժորժ Պրաք եւ իր բարեկամը

Փապլո Փիքասո, կ'իրադրեն իրենց ա-
ռաջին խորանարդապաշտ կապժոնները,
1910-ական թուականներու սկիզբներուն։
Աննախընթաց յղացք մը, որ ի հեճուկս
զայն հնարողներու ձգտումին, պիտի
Պրեյն՝
ՎԱՆԷ ԱՐԱԶ

դառնայ նոյնինքն ժխտումը նկարչական
արուեստին, որուն այս երկու վարպետ-
ները ամբողջութեամբ նուիրուած էին,
զայն կիրարկելով իրենց երկար կեանքի
ամբողջ տեւողութեան։
Կապժոններով, «հում» առարկան կամ

ԳՐԻԳՈՐ ՅԱԿՈԲԵԱՆ

գրողը՝ միթոսի առասպելականացում,
մշակութաբանական անհրաժեշտութիւն,
որ, հակադրելով կաղապարաւոր բրածո-
յացմանը, պէտք է հայ գրականութեան
ընթացքը ներդաշնակի իր անցած ու
անցնելիք ճանապարհին, նամանաւանդ
երբ հրատարակուած է մտքի ստեղծարա-
նութիւնը՝ մտածողական գրականութիւ-
նը, մեղմում քիչ գտանելի մի իրողու-
թիւն։ 1994 թուականին Նիկողոս Սա-
րաֆեանի խոհագրութիւնների, քննա-
դատական, վերլուծական յօդուածների
համալրումով ազդարարուեց «Երկ» մա-
տուցանելու գոյութիւնը (մատենաշարի
գլխաւոր խմբագրի՝ Գրիգոր Պրլտեանի) և
նկարով այս «Տեսարանները, մարդիկ եւ
եւ» հատուկ երկույթից, կարող եմ վեր-
տադար արձանագրել, որ սա մշակու-
թաբանական ներդաշնակութիւն ու հե-
ռանկարայնութիւն ապահովող հայաս-
տանեան առաջին շօշափելի ձեռքբերումն
է ու յուսման, որ մատենաշարը կ'ունե-
նայ իր շարունակականութիւնը։ Այն
հանգամանքը, որ Նիկողոս Սարաֆեանն
է դառնում արդի շրջանի լրջագոյն հրա-
տարակութիւնների, մատենաշարերի ա-
ռաջին հեղինակը (յիշե՛ք 1988-ին Փա-
րիզում «Արգ» մատենաշարով եւ կրկին
Գրիգոր Պրլտեանի աշխատասիրութեամբ
լոյս տեսած «Վէնսէնի Անտառը») օրինա-
լիկ եւ միանգամայն ճշգրիտ ընտրու-
թիւն է, քանի որ այս անգեղեցիկ բա-
նաստեղծը, արձակագիրը, խոհագրողն ու
մտաւորականը Հայոց նորագոյն շրջա-
նի գրականութեան, առհասարակ մշա-
կութաբանական կենսոլորտի գերխտա-
ցումներէն է, ստեղծումի նորազգականե-
րը պայմանաւորող, հեռանկարը ուղղոր-

դիւր, անոնց հարցերը, ժամանակն ու
շրջանը, շարժումներն ու գիրքերը, վեր-
ջապէս այս բոլորը դիտող, կշռող ու
խորհող եւր գրողը, հայ գրողը, իր մը
տահոգութիւններով ու սեւեռումներով։
Նիկողոս Սարաֆեանը սոյն ժողովա-
ծումը ներքերում է հայկական ինքնու-
թեան միշտ դժուար տրուող մշակու-
թացման երակէտայնութեան ըստ ամե-
նային պատճառականացում ու համա-
կարգում համադրութիւն՝ պատմական հե-
ռանկարով եւ իմացական վիթխարի ամ-
բարում ներուժով։ «Անըպատի մը գրա-
ւումը», «14», «Տեղատուութիւն եւ մա-
կընթացութիւն», «Միջերկրական» բա-
նաստեղծական շարքերի ու գրքերի հե-
ղինակը, որն իր գերթութեամբ հայ գր-
ականութեան 20-րդ դարի ընդլայն պայ-
մանաւորողներից է, ստեղծարանական
զուգորդութիւններում ձեւաւորուել է ե-
ղիկ փորձելու, մտքի արարողականու-
թեան խորհրդին՝ իմաստին, նշանակու-
թեանն ու գերակատարութեանը։ Սա է
«Տեսարանները, մարդիկ եւ եւ» գրքի
բացառիկութիւնն ու ուրոյնութիւնը։ Մը-
շակութացման իրադրութեամբ թանձրա-
ցականացումը եւ Սարաֆեանի երկույթի
այժմէականութիւնն ու արդիականութիւ-
նը հաւասարապէս անհրաժեշտ են Հա-
յաստանի եւ Սփիւռքի հոգեւոր -- մշա-
կութաբանական կենսոլորտին, այս ժո-
ղովածուն համահայկական գրեւորում
է, որովհետեւ խորհելն իբրեւ տեղեկե-
ր է «ամէնէն հաղուածութիւն առաքելու-
թիւն» առաւել է, վեր ապրելու, զգալու
եւ յիշելու կարողութիւնից, իսկ անձ-
նականութիւնը չեղտագրող էութեանկա-
նութիւնը միշտ պակասել է մեր ողբեղ-
նիկ կեանքին, նամանաւանդ գրականու-
թեանը։ Սարաֆեանը սկզբունքային հե-
տեւորականութեամբ, յիշելով հանգա-
նակ -- յորդորակի մանրամասնութեամբ
եւ մատչելիութեամբ, ափով հրամցում
է դա («Յիշել թէ խորհիլ»), որի խոր-
քին տեսնելի են դառնում մեր նոր եւ
նորագոյն գրականութեան ինքնաբա-
ւարփականութիւնը, ստեղծագործա-
կան պարտութիւններն ողջ զարանը, տի-
րացական արեւտիպներին կառնած մը
նալը, գրողի կրաւորականութիւնը, որը
չի՞ կարողացել, թէ չի ցանկացել հոսան-
քին դէմ դնել հոնը վերադառնելու հա-
մար, հոտից տարանջատուել եւ վճռա-
կան մենակութեամբ ստեղծել ազատա-
գրութեամբ արուեստ։ «Մեր ժողովուրդը ա-
մէնէն մեծ բռնակալն է մեր գրողներու
գլխուն, պահանջելով անոնցմէ իր մտա-
ւոր խեղճութեան հաւասար ու հանելի
գրութիւններ»՝ մարգարէական նկատում,

որ այսօրուայ բարդոյթաւոր գրակա-
նութեան համար էլ խնդրադիր ու հրա-
տապ է։ Ինչ անհրաժեշտ թափանցումներ
է ամբարում սարաֆեանական խորհելու
խորհուրդը, իսկ երէկուայ ու այսօրուայ
հայաստանեան դառնականները կամ եղե-
րամայրական նւառցներով փարուած են
«հայրենասիրական» տարւոյն, կամ հե-
ռուստատեսութեամբ դժգոհում են, որ
հայաժական էին սովետական տարինե-
րին, որովհետեւ... Հի՛մ չէ պետական
մրցանակ չեն ստացել, իսկ իր ստեղծու-
մի փորձելէ աշտարակները, հեղինակով
քաղաքականութեան մէջ իրենց գրակա-
նութիւնը անողներին, գրաչար Նիկողոս
Սարաֆեանը մատուցանում էր մտքի հե-
ռանկար, հայ գրականութեան տիրոյթնե-
րում հաստատարութեամբ էր հոգին «դէպի
քառս ու ամբողջում տանող», սակայն
«առաւելագոյն ապրող ու յաղթող» խոր-
հող գրադէտին, իր անգուղական «Գրա-
կան քննակար» խոհագրութեամբ եր-
րորում ներաշխարհի գերակայութիւ-
նը, որպէսզի ինտրան այդպէս էլ հայ
գրականութեան համար չմնայ արտե-
Փակտ, «Մտածումներ»ում ընդգծում
«քայլելու» առաջնայնութիւնն իրրեւ մեր
փնթի մտքի հեղձուկում, «ազգային ա-
հաւոր անկարգութեան մէջ» անհատների
գոյաւորման նախապայման, «Սերունդի
մը դառնութիւնը» գրութեան մէջ չեչ-
տում, որ ցանկացած քաղաքական ըմ-
բռնում ու ազդակ պարագայական է։
«Կը մնայ գրողը, առանձին յաղորդակ
սերունդներուն ու մտածումի յեղաշր-
ջումներուն առջեւ» եւ միայն գրականու-
թեան դատաստանին հաղորդակից, տեա-
նելով մեր գրականութեան կիսատ -- պը-
ռատութեան բանագործանքը, նոյնիսկ
զաղտնագրութեամբ է գրականութիւնը՝ «գը-
րականութեան գաղափարն է քամել տի-
պարները ներսէն ու դուրսէն» («Մեր
կեանքը», Հրաչ Զարգարեանի), այս ա-
մէնը հանդուցելով ստեղծումի անվեր-
ջաւորութեամբ, որ Սարաֆեանի համա-
ընդարձակ քանադատութիւն իմաստա-
յին դաշտի անբաւելի խորութեամբ է
յատկանշուած. «Բանաստեղծութիւն ա-
մէն րանէ առաջ քերթուածին եւ վէպին
մէջ։ Մնացեալը անուշտ, վէպ թէ քեր-
թուած, առանց այդ բանաստեղծութեան,
արհամարհելի են» («Բանաստեղծութիւն՝
ամէն րանէ առաջ»)։ Ահա թէ ինչու Սա-
րաֆեանի այս ժողովածուն ընդելուզում
է հայաստանեան նորագոյն սերնդի գե-
ղարուեստական -- ստեղծարանական ողբ-
րումներին, որովհետեւ, բարեբախտա-



իրը մոտեց կը գործեն նկարչական ար-
ուեստին ներս, որպէս նկարին մէկ
բաղկացուցիչը: Գեղարուեստական նա-
խորդ յղացքներու նման, այս նոր դա-
դարի տալ, որպէս «Հուն»-ը, իր կար-
գին կ'աճի: Քայլ մը եւս, եւ այս անգամ
առարկայ մը ինքնին կը ներկայացուի
որպէս արուեստի գործ: Ներկայացնողը՝
Մարտէլ Տիւլան: Այս դժու, իր նախա-
ձեռնութիւնը կ'ըլլայ 1913-ին Հնդե-
լանի մը զետեղել աթոռակի մը վրայ եւ
զայն իմաստաւորել որպէս երկ, ար-
ուեստի դադարի մը հանդէպ նոր կեց-
ութեամբ մը արտայայտելով, որ խնդրոյ ա-
ռարկայ կը դարձնէ արուեստի գործին
անցեալի հասկացողութիւնը: Այս մօտե-
ցումով, արուեստի գործը կը դադարի նե-
րաշխարհի, եւ երեւակայութեան արտա-
նկարումը եւ արտայայտութիւնը ըլլա-
լէ, տեսանելիին եւ անտեսանելիին անդ-
րացումը դառնալէ՝ նկարչութեամբ: Տիւ-
լան կ'աւետէ նկարչութեան վերջը՝ զոր
կը ցանկայ:

Ինչո՞ւ այս ձգտումը:

Հարցը կը թուի այլապէս երեսակներ
ունենալ:

Փարիզի Կրան Փալէի մէջ տեղի ունե-
ցող օգտագնացութեան Սալոնը այցելելու
ընթացքին, Քոնսթանթին Պրանքուրի եւ
Ֆէրնան Լէֆէի ընկերակցութեամբ, Տիւ-
լան ցոյց տալով առարկայ մը, առաջի-
նին կ'ըսէ. «Նկարչութիւնը վերջացած է:
Ո՞վ պիտի կարենայ օգտագնացել այս պտու-
տակէն աւելի լաւ իրագործել: Ըսէ՛,
դուն կրնաս»:

Բաղդատական կրնայ տարօրինակ թը-
լի: Արդարեւ, ինչո՞ւ նկարչութեան եւ
առարկայի մը եւ ոչ թէ, աւելի տրամա-
բանականօրէն, քանակի մը եւ առարկա-
յի միջեւ: Ամէն պարագայի, այս արտա-
յայտութիւնը ցոյց կու տայ թէ, դէժ
այդ առեւ, Տիւլանի ըմբռնումը նկար-
չութեան, դասական եւ արտանկարչա-
կան է, որովհետեւ զայն նկատել կ'ունե-
նայ որպէս վերարտադրութիւնը տեսա-
նելիին եւ՝ անոր կատարելութեան հետ
մըցելը: Ինչ կ'անտեսէ անոր ինքնին յը-
դացողական դաշտ մը ըլլալը, ի՞նչ տը-
եալներով քննադանցականին եւ քայքայ-
կին ձգտող:

Տիւլանի այդ վճիռն էր, նկարչա-
կան այլապէս նոր յղացքներու երեւոյ
դարը ցոյց կու տայ թէ նկարչութիւնը
չէ վերջացած: Ան վերջացած էր Տիւ-
լանի համար: Այդ համոզումն էր մեկ-
նա՞ծ, ինչ ուրեմն կը մտադրէ պատրաս-
տի իր մը կամ առարկայ մը անշատօրէն
ներկայացնել եւ հաստատել թէ, անոնց
ընտրութեան եւ զանոնք իմաստաւորելու
իր արարքն է արուեստի գործը, նոյնիսկ
իրեն կամ առարկային վրայ առանց որ-
եւէ ստեղծագործական շօշափելի կամ
գործնական միջամտութեան: Գաղափա-
րը փորձիչ էր, կոյս եւ նոյն առեւ դա-
թակեցնող: Եւ Տիւլան կ'ուզէր խա-
ղաղել մը ցնցել, որովհետեւ կ'ըսէ թէ
«Նկար մը որ չի ցնցեր, բացի չի ծառա-
յնը»: Ինչ կը համարի որ «տարբերութիւն
մը կայ այն նկարին որ նախ միայն ցան-
ցեմիքի կ'աղղուի եւ, միւսին միջեւ, որ
ցանցեմիքն անդին կ'երթայ...»: Սա-
կայն, իր մօտ «ամէն պարագայի մէջ,
կայ այն միտքը թէ, գոտ նկարչութիւ-
նը հետաքրքրական չէ, որպէս ինքնին
նպատակ»: Իրեն համար նպատակը «այլ
է, քաղակցութիւն մըն է, կամ գէթ ար-
տայայտութիւն մը՝ որ միայն ուղեղը
կրնայ տալ»:

Որքան մէջ, իրերու իմաստաւորման
հարցով, անցեալի արուեստագէտները
տարբեր չէին ըրած: Բայց, իրերու ընտ-
րութենէն եւ անոնց տեղադրումէն ետք,
նիւթը վերադարձնէ ինչ նկարչութեամբ:
Այսինքն՝ Տիւլան արուեստը կը տանի
նախքան նկարչական արարքը, անոր դէ-
րօ կէտին: Ինչ կը ջնջէ նկարչական ար-
արման հոլովոյթը: Սակայն, նոյն ա-
տեն, կը պահէ աւանդական պատկերա-
յութիւնը: Այս վերջինով, ինչ կը հակա-
դրուի նկարչական այն եղափոխման եւ
դարձադրման որոնք, յատկապէս սոցա-
լապաշտութենէն սկսեալ, արագօրէն
իրարու կը յաջորդեն: Իսկութեամբ, Տիւ-
լան կը շարունակէ անցեալ դարու պատ-
կերային կանոնադրութիւնը այն մի-
ակ, թայց հիմնական տարբերութեամբ,
որ ինչ, խորհրդապաշտութենէն որդեգր-
ւած այլաբանութիւնը, երկիմաստութիւ-

նը եւ երկդիմութիւնը կ'ընդհանրացնէ՝
զրգուիչ կերպով, խանգարող, ինչպէս երբ
միջաբանի մը դերքին փոփոխութեամբ՝
անոր կու տայ աղբիւրի հանգամանք:

Այնուհետեւ, ինչպէս անհատի մը
յարկը նկարչութեան, կամ արուեստի
որեւէ մէկ ճիւղի, կրնայ պայմանաւոր-
ուած ըլլալ կենցաղային, ընկերային,
հոգեբանական, նկարագրային, բնադա-
յին եւ ինքնասիրական տուեալներով,
նոյնը կարելի է ըսել զայն դրժելու հար-
ցով: Այս ըմբռնումով, նկարչութեան
հանդէպ մերժողապաշտ դերը որոշումը
զուտ գեղարուեստական հարցերու, ընկե-
րային կարգերու եւ բարոյագիտական
հասկացողութիւններու խնդրականացու-
մէն կրնայ սերած չըլլալ միայն, այլ նա-
եւ բարոյական, անձնական եւ նկա-
րագրային պատճառներէ, թաքուն կամ
երեւելի:

Տիւլան պէտք է արմատական, լուրջ
հարցի մը դէմ յանդիման գտնուած ըլ-
լալ որպէսզի, խորանարդապաշտութենէն
սերող քանի մը յատկանշական պատճառ-
ներէ ետք, 1913-ին ամբողջովին հակա-
տրեւայ քայլ մը առնէր եւ նկարչը չօր-
լա աղալու գործիքը, որ վերագրած մըն
է պատկերային կանոնադրութեան,
որպէս հակադրում նկարչական եւ գե-
ղագիտական նորարարութեան, անոնց
անհրաժեշտութեան, ինչպէս եւ հակա-
դրում՝ գեղարուեստական իր յառաջա-
պահ շրջապատին:

Սկզբնական սոցալապաշտ, վայրե-
նապաշտ եւ արտայայտապաշտ փորձա-
րուեստներէ ետք, Տիւլան, երկու տարուան
ընթացքին (1911 - 1912), արագօրէն եւ
ինքնատուրութեամբ կ'ընկալէ խորանար-
դապաշտութիւնն ու սոցալապաշտու-
թիւնը եւ, յատկապէս վերջինին պարա-
դային, ցոյց կու տայ շարժումով եւ մե-
քեաններով իր հետաքրքրուելը, որպէս
արդի ժամանակները յատկանշող հիմ-
նական տուեալներ: Այսուհանդերձ, երբ
չօրլա աղալու գործիքը կը նկարէ, յե-
տագործ քայլ մը կ'առնէ, Անտրէ Տըլէ-
նի նման, դէպի աւանդական պատկերա-
յութիւն: Բայց, ի տարբերութիւն Տը-
լէնի հլու համակերպումին՝ անցեալի
արժէքներուն, ինչ կը մերժէ թէ՛ իրեն
ժամանակակից յառաջապահ նկարչու-
թիւնը եւ թէ՛ արուեստագէտին անցեա-
լի կերպարն ու անոր աշխատելու հոլ-
ովութիւնը: Սակայն կ'ընդհանրէ պատ-
կերային ներկայացումը: Երկդիմի դեր-
քորոշում, Տիւլանի կողմէ լիովին ըս-
տանձնուած եւ կիրարկուած: 1918-ին,
առանց կարենալ յաղթահարելու նկար-
չական յղացքի դժուարին հրամայական-
ները, Տիւլան կը լքէ այն մարզը,
«Tu m'»-ը նկարելէն ետք, խորադիր մը
որ կրճատումն է «tu m'emmerdes»-ին,
խօսքը ուղղելով նկարչութեան: Տիւլան,
նկարչութեան իր հրաժեշտն իսկ, արդա-
հատանքով կ'արտայայտէ (1):

Առաջին Մեծ Պատերազմը եւ, անոր
ընթացքին ՏՍՍՀ շարժումին կազմաւոր-
ումը, որուն կարեւոր դերակատարնե-
րէն կ'ըլլայ Տիւլան, նոր թափ կու տան
ժխտումին եւ հակադրումին, գեղար-
ուեստական եւ ընկերային ընդունում
արժէքներուն հանդէպ, որ իր շարու-
նակութիւնը կը գտնէ գերբնապաշտու-
թեան մէջ: Նոյնը տեղի կ'ունենայ Երկ-
րորդ Մեծ Պատերազմէն քանի մը տարի
ետք ետք, յաջորդաբար, Փոփ Արուեստը,
նորիւրապաշտութիւնը, Ալգաւտ Արուես-
տը, պատահարապաշտութիւնը եւլն.,
խորացնելով ՏՍՍՀ-ի եւ յատկապէս Տիւ-
լանի օրինակը, իրենց կարգին կը հա-
կադրուին վերացապաշտ նկարչութեան:
Միշտ նոյն վերաթարձր դէպի առարկան,
դէպի նիւթը. նիւթապաշտութեան:

Այսպէս, 1950-ական թուականներէն ըս-
կըսեալ, ՏՍՍՀ-ի վերակենդանացումով,
հետզհետէ կ'ընդարձակուի գոյքապաշ-
տութիւնը, երբ Ռապրէթ Ռալընդը կ'ը-
ձէպիքը ձեռք յաճախ առարկաներ կը մի-
ացնեն իրենց նկարներուն: Տիւլան կրկին
կ'աթմականանայ: Ասելի ուշ, Ռա-
պրէթ Մորիս, յղացապաշտ արուեստի
զլուտը ներկայացուցիչներէն, կը յա-
տարարէ. «Երեսուն տարեկանիս, ես իմ
այլաբանութեան ունեւի, սղոցս եւ ստուարա-
փայտի կտորս: Ես կ'ուզեի փոխաբերու-
թիւնները հետեւ, մանաւանդ անոնք՝ ո-
րոնք վերացումն ձեռք մը կ'ենթադրէին,
նոյնպէս՝ անդրանցումի աւելն: Երբ
սղոցով ստուարափայտ կը կտրէի,
կրնայի լսել, սուր նոյնպէս մէջ. ո՛չ
անդրանցումի եւ ոգեկան արժէքնե-

րուն, ո՛չ հեքսագոն չափերուն, մղձա-
ւանգային որոշումներուն, պատմակա-
նութեան ձգտող մշակումին, յարգի ի-
րին, ուշիմ կառայցին, հետաքրքրական
տեսողական փորձառութեան»: Մորիս
ինքն ալ, Տիւլանի նման, այս ընթացքը
կ'որդեգրէ նկարչութիւնը լքելով: Նոյն
մերժումը, նոյն հանգոյցը նկարչութեան
հանդէպ:

Այս խնդրականացման կը զուգահեռ
արուեստի բնորոշումը վերադարձու ջա-
լը: Այս դժու, նորիւրապաշտ ժան Թէնի-
լի, 1967-ին, «Արուեստը բնորոշութիւն
է» խորագրին տակ կը գրէ. «Արուեստը
ամբողջական է, որովհետեւ ան կրնայ
"իրագործուի" որեւէ բանով. քար եւ
քարիւղ, փայտ եւ երկաթ, օդ կամ ու-
ժանիւր, կաւանքի, կտաւ կամ վիճակ -
երեւակայութիւնն են կամակարգութիւն,
ձանձոր, խեղդատակութիւն, քարկու-
թիւն, ուշիմութիւն, խեղ եւ երկաթա-
քի, հակադրում կամ լուսանկարչական
գործիք: Հետեւաբար, արուեստը նաեւ
մարգն է մարտաբանութեան եւ լնարտա-
րագործմանը, նոյնիսկ երբ անիկա
կ'արտադրուի անգիտակցաբար կամ գործ-
նականօրէն: Ամէն ինչ արուեստ է: (Ար-
ուեստը պէ՞տք է վերապահուած ըլլայ
"արուեստագէտներ"ուն): Նաեւ. արուես-
տը ամէն տեղ է -մեծ-մօրս մօտ- ամէ-
նէն չափազանցուած եւ անհաշի գործին
մէջ կամ փսած տախտակի մը տակ»:

Յատակ չէ թէ Թէնիլի ինչ կը հասկը-
նայ արուեստ ըսելով: Համարիլ որ ա-
մէն բան արուեստ է, կը նշանակէ նաեւ
որ ոչինչ արուեստ է, քանի որ բարդա-
տութեան երբեք անգոյ կը դառնայ: Ուս-
տի, ան ինքզինքին կը հակասէ: Որովհե-
տեւ, ինչպէս կարելի է որեւէ բան ար-
ուեստ նկատել երբ անիկա ինքնին անգոյ
է: Թէնիլի կը դառնի ոչ միայն «ամէն
ինչ արուեստ է»-ի ըմբռնումին այլ նաեւ՝
«ամէն մարդ արուեստագէտ է»-ին գոր-
ծող՝ Պէօյս, յղացապաշտ արուեստի
այլ մէկ պարագուրը, հետեւեալ ձեւով
կ'արտայայտէ, նախ մատնանշելով, ըստ
իրեն, Տիւլանի թերութիւնը. «այն առեւ
երբ իմ (Տիւլան) ցարդ կատարուած աշ-
խատանքին հիման վրայ կրնար տեսու-
թիւնը գարգացնել, լուրջութիւնը նախընտ-
րել. ես եմ որ գայն այսօր կը գար-
գացնեմ...», այսպէս, հակառակ Տիւ-
լանի, «կարենալագոյն տարբը այն անձին
համար որ իմ առարկաներս կը դիտէ,
հիմնական գաղափարս է. որ է՝ ամէն
մարդ արուեստագէտ մըն է: Ասոր մէջ
կը կայանայ արուեստի պատմութեան
իմ նպատակը»: Այստեղ, արուեստի պատ-
մութեան բերումը նպատակ, Պէօյսի հա-
մար, կը հիմնուի ընդհանրական իր տե-
սութեան վրայ եւ ոչ թէ իր երկին: Ա-
սիկա արուեստի եւ արուեստագէտի էութե-
ան շուրջ զլխաւորաբար իմաստափ-
րական, սկզբունքի կեցութեամբ մը կը
յայտնէ, ինչպէս Տիւլանի պարագային:
Յատկանշական է որ, Պէօյս, արուեստի
պատմութեան իր նպատակը կը կապէ իր
տեսութեան, զանց առնելով իր գործը:
Արդե՞ք իր վարքը ժամանակավրէպ կը
դասէ, նկատի ունենալով որ շօշափելի
երկը, որպէս նիւթ, ենթակալ է փճա-
ման եւ անհետացման կամ թէ կը վերա-
հաստատէ յղացապաշտ այն ըմբռնումը
որ, կարեւորը դադարի մէջ է եւ ոչ գոր-
ծը, որ «չունի» դադարի մէջ «ուժ»ը:

Տիւլանէն յետոյ, մերժողապաշտ այս
յաջորդական հոսանքները կրկնակիօրէն
խնդրոյ առարկայ կը դարձնեն ստեղծա-
գործական հոլովոյթը՝ արուեստի գործի
մը կերտման մէջ: Արդե՞ք: «Ամէն ինչ
արուեստ է» եւ «ամէն ոք արուեստա-
գէտ է» պիտակին տակ, մտքէ անցած
որեւէ բան, բառախաղ, մտային ճամբա-
տակութիւն, նախնական եւ տափակ
խորհրդապաշտութիւն, քաղցր, պատ-
գամային ճապարակութիւն, դիւրին «գրա-
կանութիւն» եւլն., այսօր խոթած են
արուեստի մարզը, իրագործելով Թէնի-
լի եւ Պէօյսի բնաբանները: Սակայն,
իսկապէ՞ս ամէն ինչ արուեստ է եւ կամ
ամէն ոք արուեստագէտ: Արուեստն ու
ձեռարուեստը նո՞յն են, երբ նոյնիսկ
վերջինին պարագային նուազագոյն ըն-
դունակութիւնն են խառնած հարկաւոր
են: Ամէն ոք կրնայ թուաբանագէտ, յօ-
րինող, խմբավար, գիտնական կամ գե-
կավար ըլլալ: Այս հարցադրումը չի նշա-
նակիր մարդոց միջեւ անհասարակ-
ութիւններ ստեղծել եւ տեսնել: Բայց, ա-
մէն ոք չի կրնար ամէն բան ըլլալ, բո-
լորը ըլլալ: Այլապէս կը նշանակէ ընդու-
նիլ (հակառակ Թէնիլի, Պէօյսի եւ ա-
յլ ցոյց աշխարհին), մարդուն աստուածա-
ցումը, գերմարդու դադարի, անհա-
տիւն պաշտամունքը, մեր օրերու Ռա-

պօներու եւ Թէնիլի յղորդներու տղա-
ները՝ գերադասական եւ ամբողջատիւ-
կան այն դադարաբանութեամբ, մը
տանջութեամբ եւ պատգամով, զորս ա-
նոնք կը մարմնաւորեն:

Թէնիլի եւ Պէօյսի մօտեցումները
ցոյց կու տան թէ իրենք, սկզբունքով
դէմ են արուեստը կուրքի վերածելու
դադարին, սակայն կը դառնան «մեղ-
սակից» իսկ այն համակարգին զոր կը
«մերժեն», որովհետեւ իրենց գործերը
կը ցուցադրէին եւ կը ցուցադրուին պատ-
կերաբաններու եւ թանգարաններու մէջ,
որոնք արուեստի մեհեաններ են՝ կու-
քեր ստեղծող, զանոնք պատկաւորող: Այս
հաստատութիւնները, որոնք զիրենք կը
ցուցադրեն, կամ հաւաքողները որոնք
իրենց գործերը կ'ունենան, խորքին մէջ
չեն բաժնէր այն միտքը թէ ամէն ինչ ար-
ուեստ է եւ ամէն ոք արուեստագէտ, այլ
լայկայն բոլոր մարդոց գործերուն եւ յը-
ղացքներուն պէտք է տեղ տային կամ
տան. ընդհակառակն, անոնք կը դառ-
նին արժէքներու եւ ենթադրելի «արժէք-
ներու դրութեան, դասաւորման, դասա-
կարգումի եւ զայն կը անուանեն: Այս
թէ ինչո՞ւ արուեստի ընդհանրականաց-
ման եւ հաւասարեցման այս ամբողջ ի-
րարանցումը կեղծ է եւ անտի ու դար-
ձած ծառան՝ արտագեղարուեստական
պատկերներու: Ան, նոյն առեւ, կը մը
նայ անոյ, փառատենչ եւ ինքնասէր փոք-
րամասնութեան մը եւ, յոխորտ ու վատ-
դական ընտրանիի մը ինչացողութեամբ,
գեղարուեստական արտայայտութեան բը
նականութիւնը այլաբերող:

Արտայայտութեան ազատութիւնը հա-
րաւորութիւն մըն է: Արդիւրեւ կամ խա-
ղաղի որ մարդիկ արտայայտուելու ի-
րենց ուրոյն ձեւերը ունենան կամ ստեղ-
ծեն, կը նշանակէ արդիւրեւ դէպի անյա-
տը իրենց խոյանքը: Այս սլացքը կրնայ
միայն արտայայտութեան միջոցները
զարգացնել, զարկ տալ մարդուն երեւո-
կայութեան, անոր բանականութեան եւ
ճանաչողութեան սահմանները ընդլայ-
նել ու իմացական եւ այլ տեսակի նոյն
յարաբերակցութիւններ ստեղծել: Հետեւ-
աբար, հիմնական սխալ է իմացական եւ
զգայական ըմբռնման ձեւ մը անջանցիկ
ինչպէս նկարչութիւնը: Որովհետեւ այս
տեղ հարցը արուեստի մարդէն դուրս
կ'ըլլէ եւ խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ
մարդուն էութիւնն իսկ:

Արտայայտութեան իւրաքանչիւր մարդ
իր աշխարհը եւ եղբրը ունի: Իմաստա-
սիրութիւնը նկարչութիւն կամ քանդա-
կագործութիւն չէ. դրականութիւնն ա-
լէ: Ոչ ալ երաժշտութիւն: Ասիկա չի
նշանակիր որ վերջիններուն մէջ իմաս-
տասիրութիւն չկայ: Ընդհակառակն
կայ, որովհետեւ անոնց մէջ տրամաբան-
ութիւն կայ, միտք կայ, խորք եւ ի-
մաստ կան, ուր սակայն իմաստասիրու-
թիւնը եւ մտային գործարկումը իրենք չ-
րենց վերջ մը չեն, ինչպէս գոտ յղաց-
պաշտներուն պարագային: Եւ ներկայ
բաղկացիւն կացութիւնը կու գայ նաեւ
անկէ թէ՛ կը հետապնդուի իրարու ձեռ-
լի բաներ որոնք էապէս տարբեր են
Այսպէս, ամէն ձայն հանող՝ յօրինող չի
ամէն պատկերահան կամ պատկերակա-
տող՝ նկարիչ կամ արուեստագէտ չէ, հա-
կառակ դոյնը օգտագործելուն, ինչպէս
եւ ամէն լրագրող գրող չէ, հակառակ
գիրը գործարկելուն:

Այս ուղղութեամբ, թերեւս ամենա-
յատկանշական օրինակներէն մին Ան-
Մաթիսի պարագան է որ, իր քանդակ-
րուն կապակցութեամբ, կը յայտնէ ի-
նչ զանոնք յղացած եւ իրագործած
որպէս նկարիչ եւ ոչ որպէս քանդակա-
գործ: Ասիկա կը վերաբարձրէ իրորո-
ւորութիւնը իրարմէ տարբեր մարդի-
կէն, տարբեր զգացողութիւններ՝ թէ՛ ի-
րարկողին եւ թէ՛ ընկալողին համար
հակառակ որ երկուքն ալ տեսողա-
պաշտարար մաս կը կազմեն: Նաեւ թէ
մարդուն մօտ այլաբան դիմապատկեր
կան, իւրաքանչիւրը անհամար, միւս
վերանորոգուելու առակ: Գերադասելի
եւէ առարկայ կամ պատկեր եւ դարձ-
փար, չեղող զննելով անոնց պատգամա-
լիցքին վրայ՝ նկարչութիւնը վանքի
կը նշանակէ ոչ միայն անտեսել նկարչու-
թեան էութիւնը եւ իմաստը այլ անտա-
րբեր գոյնով ցարդ կատարուած յա-
նարեւումներուն եւ նուաճումներուն
հանդէպ, մարդուն իմացական եւ դա-
յական ըմբռնումը ընդլայնող:

ՄԱՐՍԷԼ ՏԻԻՇԱՆ ԵՒ ԱՌԱՐԿԱՆ՝ ՈՐՓԵՍ ԶԵՆՔ

Արուեստի երկը, որպէս գեղադրական իրադրոժում, հինէն ի վեր ենթարկուած է հարցադրումի: Արիստոտէլի համար «Արուեստագետը ուրիշ բան չընէր եթէ ոչ բնութիւնը ընդօրինակել. եւ, որոշ իմաստով, մարդկային արուեստը միայն առանձին մէկ պարագան է հիմնական եւ սկզբնական այն արուեստին՝ որ բնութիւնն է: Այս պատճառով է որ բնական գեղեցկութիւնը գերադաս է որեւէ գեղարուեստական գեղեցկութեան»(*):

Մարսէլ Տիւշան, երբ պատրաստի առարկայ մը կը ներկայացնէ, որպէս հակադրական արարք, ձեւով մը նոյն միտքն է որ կ'երկրորդէ, հաստատելով որ առարկան կրնայ փոխարինել՝ որպէս գեղարուեստական երկ ընդունուած իրադրոժումը: Սակայն, ի տարբերութիւն արիստոտէլեան մօտեցումին, այս պարագային արուեստի դրոժը փոխարինողը առարկան է, որ մարդուն կողմէ իսկ արտադրուած է, ինչպէս արուեստի դրոժը: Այսուհանդերձ, եթէ մարդը նկատի ունենանք որպէս բնութեան մէկ մասնիկը, հետեւաբար իր հնարած առարկան ալ կը դառնայ բնութեան մէկ ստեղծագործութիւնը, ուստի, արիստոտէլեան ըմբռնումով, աւելի լաւ՝ քան անոր նկարչական վերարտադրութիւնը: Բայց, տիւշանեան հակադրականութիւնը, նկատի չառնել որ սարքուած առարկան եւս ունի, աւելի կամ նուազ չափով, գեղադրական դժայցացք, նոյնիսկ երբ, առաջին հերթին, անոր յըղացման մէջ կարեւորութիւն տրուած է անոր գործածական զերին: Ամէն պարագայի մէջ, Տիւշանով առարկային միթոսացումն է որ հետզհետէ տեղ կը գտնէ, երբ ան կը ստանայ «մոտանք»ի հանգամանք: Այս իմաստով, Տիւշանի կարեւորութիւնը դուրսէ կը բնորոշուի, աւելի, իր դադափարին յեղաշրջող բնոյթով, որ անկիւնադարձ մը կը դառնայ, ինչպէս որ արուեստի պատմութեան առաջագոյն հարցերէն մին, յատկապէս 20-րդ դարու երկրորդ կեսին վրայ իր տարածած շուքով: Ինք հիմը կը դնէ զուտ յղացապաշտ դպրոցին, որ դադափարը կը գերադասէ գործէն: Քայլ առ քայլ, արուեստագէտը, որեւէ ժամանակէ աւելի, կը դառնայ տիեզերքին կեդրոնը, որովհետեւ անոր որեւէ մէկ զիտումնաւոր, նշանակալից կամ անշնչաւ արարքը եւ կամ՝ միայն մտածելն իսկ կը ստանան արուեստի դրոժի հանգամանք, այսինքն՝ ենթակայ մարդոց յարատեւ սեւեռումին եւ ուշադրութեան: Այսպէս, 20-րդ դարու անհատապաշտութիւնը, թերեւս կը գտնէ իր ամէնէն սուր արտայայտութիւններէն մին:

Սակայն, Տիւշանի հիմնական նպատակը այլ է: Մեկնելով իր իսկ արտայայտութենէն, յստակ կը դառնայ որ իր ձգտումը, աւելի, հակադրուել է, քան թէ գեղարուեստականօրէն նորը ստեղծել: Ինք թիրախ մը ունի՝ «գեղարուեստութիւն»ը. եւ զէնք մը՝ պատրաստի իրը: «...Երբ պատրաստին հմարեցի» կ'ըսէ, «իմ միտքն էր գեղագիտապաշտութեան քննադատը վիատեցնել: ... Ես իրենց ասպարէզ կարդացի, իրենց երեսին շարքեցի "Շշկալ"ը եւ "Ալքիւր"ը...»: Այսպէս, Տիւշան կը մերժէ հպատակիլ արուեստի ընդունուած սահմանումներուն եւ, որպէս դադափարութիւն, կարեւոր տեղ կու տայ երկդիմութեան, զոր կը կիրարկէ իբր հաստատուած օրէնքներն ու չափանիշները խախտող միջոց, որ իր ծայրագոյն արտայայտութիւններէն մին կը գտնէ Տիւշանի երեւութական երկպառակութեան մէջ, երբ ան կը կերպարանափոխուի՝ որպէս կին, Ռօզ Սէլալի անունին տակ: "Դիրքորոշում մը՝ որ մօտէն կը յիշեցնէ սինիզ իմաստասիրութիւնը, որ կ'արհամարհէ ընկերային կանոնները, հասարակութեան կարծիքը եւ բարոյագիտութիւնը, վերադառնալով բնութեան, «հում» նիւթին, բնութեանական սկզբնական գոյալիճակը աւելի բարձր դասելով ընկերութեան պայմանաւորումներէն: Այս ձեւով, Տիւշանի առած քայլը գեղարուեստական արարք մը ըլլալէ աւելի, իմացական դիրքորոշում մը կը դառնայ, իմաստասիրական ընթացք մը: Դիրքորոշում մը արուեստի դադափարին հանդէպ, ինչպէս Արիստոտէլիւր:

Այսուհանդերձ, Տիւշան հակադրական մէջ կ'ընայ, երբ միաժամանակ կը դրոժէ հեռակէտին վերաթեւորման գծով, «Հեռակէտը որ շատ կարեւոր էր», եւ «որ ամբողջովին անտեսուեցաւ, անարգուեցաւ»: Նման քայլ մը կը նշանակէ վերադարձ այն տուեալին, որ նկարչութեան մէջ իրականին հարազատ ներկայացման հիմնական կռուաններէն մին դարձաւ, Վերածնունդէն մինչեւ 19-րդ դարու աւարտին իրադրոժող արուեստին մէջ, դասականօրէն գեղադրական: Խորքին մէջ, այս գեղագիտութիւնը իսկական խնդրոյ առարկայ դարձնողները, տպաւորապաշտութենէն սկսեալ, գլխաւորաբար վաղ բնապաշտները, արտայայտապաշտները եւ խորանարդապաշտները եղան: Այսպէս, Տիւշանի հակադրականութիւնը չուղղուիր դասական եւ կանոնապաշտ արուեստին այլ՝ արդիական այս շարժումներուն, գլխաւորաբար նկարչական պարունակով: Հասկնալի է որ Տիւշան իր մտքին մէջ իրեն ժամանակակից յառաջապահ նկարչութիւնը նկատի ունի, երբ գեղագիտութիւն կ'ըսէ: Ասիկա իր մօտ չյայտարարուած հակամարտութիւն մը չի՞ քօղարկեր:

Երկրորդ Մեծ Պատերազմէն յետոյ երեւան եկած հակահարաչական շարժումները, վերակենդանացողին Տիւշանով սկսած ուղղութիւնը, սակայն որդեգրելով ընթացք մը, զոր Տիւշան խոսքը կը գտնէ իր ըմբռնումին, որովհետեւ կ'ըսէ. «Այս նորատառն, որ այժմ կ'անուանուի նորարարաշուքիւն, փոփ Արուեստ, Մէկտեղում, Եւրոպայի, ուրիշ բան չէ եթէ ոչ դիւրին գուարնացում մը, որ ՏՍՏԱՅի յաղթանակներով կ'ապրի»: Անոնք, նորատառները «պատրաստիները կ'օգտագործեն անոնց "գեղագիտական արժէք"ը յայտնաբերելու համար»: Հակադիր նման դիրքորոշում մը կը նկարագրէ Սալվատոր Տալի որ, իր «Հանճարի մը օրագիրը» հատորին մէջ, կը վերլուծէ. «Վերջին պատերազմին ընթացքին, Արքաշունի եւ Պորտոյի միջեւ, Մարսէլ Տիւշան հետոյ կը գործէր այն նոր հետաքրքրութեան մասին, որ ցոյց կը տրուէր ադադափեան պատրաստութեան հանդէպ, որմէ առնուած փոքր քանակի արտահանումներ, պարտէն ձեռք բերուած, որպէս "շփեղ արտադրումներ" կ'ընկալուին: Ես իրեն պատասխանեցի որ պիտի ուզէի վաւերական ադադափեան մը ունենալ Ռաֆայէլի պարտէն առնուած: Այսօր, Վերտոյի մէջ, փոփ արուեստագետ մը, շատ ծանօթ(**), արուեստագէտներու ադադափեանները կը ծախէ, շատ ստիստական սրտակներու մէջ, որպէս բարձր պերճանքի առարկաներ: Երբ Տիւշան հասկցաւ որ ինք ամէն ուղղութեամբ իր գաղափարները ցանցէ կը, մինչեւ որ ոչ մէկ գաղափար ունենար, ան, շատ ազնուական կերպով, լիքեց խաղը եւ մարգարէականօրէն աւետեց, որ միւս երիտասարդները մասնագետ պիտի դառնան արդի արուեստի նատրալիստիկ խաղին մէջ, եւ ինք սկսաւ նատրալիստիկ խաղալ»:

Բնականաբար, ըստ եղափոխման օրէնքին, Տիւշանի առարկայապաշտութիւնը եւ անոր ընկերացող հեղինակները, զրգուումը եւ մերժողապաշտ ըմբռնումը հետզհետէ ընդլայնեցան, ինչպէս կը հաստատեն նորարարապաշտութիւնը, Փոփ Արուեստը, մարմնապաշտները, Աղքատ Արուեստը, Երկրապաշտները եւլն. որոնք աւելի մեծ մասշտաբով գործարկեցին գոյապաշտութիւնը: Այս արուեստագէտներէն ոմանք, ինչպէս Սիլվիո Էսկոբի, զայն օժտեցին գեղագիտական տարազով մը, որ ինքնին կը դառնայ անդրանցումի ձեւ մը. անդրանցումը՝ որ մեր ժամանակներուն լայնօրէն արհամարհուած է, որովհետեւ Տիւշանի դադափարը կարեւորութիւնն ու զիւրութիւնը ընծայեց, նաեւ գեղարուեստականօրէն անընդունակ անձերու, որպէս իսկական ստեղծագործողներ ներկայանալու: Այսպէս, յղացապաշտութիւնը սխալ ըմբռնուելով կամ հասարակեալով, դարձաւ, որեւէ «հնարամիտ» տեղադրումով, սարքուածքով կամ արարքով, իր վրայ ուշադրութիւն գրաւելու եւ ինքնահաստատման միջոց, նման իմաստասէր Երոստատին որ, Եփեսոսի մէջ, աշխարհի եօթը հրաշալիքներէն մին նկատուած Արտէմիսի մեհեանը հրկիզեց, յիշուելու, անմահանալու համար:

Արդարեւ, ան գէթ երբեմն կը յիշուի. ինչպէս Տիւշան պիտի յիշուի, որպէս արուեստի ամենախնդրալոյս անձնաւորութիւններէն մին: Արդեօք եղբակցուցած էր. «Կը մտածեմ, կը հակադրուիմ, կը ցնցեմ, կը քանդեմ, ուրեմն կամ»:

Վ. Ա.

(*) Pierre HADOT: «Qu'est-ce que la philosophie antique?», Editions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1995, p. 134.

(**) Տալի կ'ակնարկէ Փիէրօ Մաննոնիի:

նկարչութիւնը, կը նշանակէ անկացնել այդ գեղարուեստական ստեղծանքներէն մին: Ահա թէ ինչո՞ւ հակա-արուեստը, մերժողապաշտութիւնը եւ յղացապաշտ այն արուեստը, որ դադափարը, յղացքը կը վերադասէ գործէն, անոր իրադրոժումէն (եւ երբեմն նոյնիսկ ասոնք զեղելով), պակասաւոր եւ ամուլ են ձեւով մը:

Արուեստին մէջ, յղացապաշտ գործարկումը նոր չէ: Զոթթօ, Տէլլա Պրանչէսօ, Ռաֆայէլ, Փուսէն, Վէրմէր, Մէլան, Սորա, Քանտինսկի, Պրանքուելի, Մոնալիզայի յղացապաշտ են, յիշուել համար մի քանին: Բայց այս վարպետները նկարել են եւ քանդակագործ եւ, նկարչութեամբ ու քանդակագործութեամբ արտայայտած են իրենց յղացապաշտութիւնը: Առանց յղացքի չկայ արուեստի ուժեղ եւ նորարար երկ: Զի բաւեր իրերը քովէ քով դնելով դադափար մը, բան մը ուղեկ արտայայտել. արուեստը յաւելեալ գեղարուեստներ կը պահանջէ: Հնարաւոր սարքուածք մը կրնայ մտածել տալ եւ հետաքրքրութիւն արթնցնել, սակայն հոն մնալ՝ երբ անոր կը պակսին արուեստի յատկանշող ձեւակերտական ուժն ու կերպարական խորհուրդը:

Տիւշան ջնջեց նկարչութիւնը ստեղծագործական արարումէն, բայց պահեց առարկան եւ դադափարը: Կարգ մը յղացապաշտներ, քայլ մը առաջ երթալով, ջնջեցին գործը, առարկան, պահելով միայն յղացքը, դադափարը: Բնա-

կանարար, յաջորդ քայլը պէտք է ըլլայ, իր կարգին ջնջել դադափարը: Անկէ ետք կը մնայ միայն մարմինը(2), մտքէ զուրկ, կոյս պատտառի մը նման:

Նկարչութիւնը, նախապատմական շրջանէն մինչեւ այսօր, անցած է ներկայացման եւ իմաստաւորման այլազան հանդիմաններէ: Նկար մը, երբ արուեստի բարձր գործ է, կարելի է երկարօրէն դիտել եւ կրկին դիտել: Իր լուծութիւնը պատճառ կը դառնայ որ իր խորհուրդները, երբեմն կարեւոր մասով, անմեկնելի մնան: Ան «ընթերցման» ոչ սնկնակէտ ունի եւ ոչ ալ վերջակէտ, յատկապէս վերացականի պարագային: Մարդուն անհրաժեշտ եւ հետապնդած խորհուրդներէն եւ զգայութիւններէն ոմանք համար է որ նկարչութիւնը կայ եւ կը մնայ, որովհետեւ ան կը մարմնաւորէ անոնցմէ մաս մը: Եւ անվերջ են տիեզերքին, կիսնքին եւ մահուան խորհուրդները, ուստի նկարչութեամբ դանոնք արտայայտելու կարելիութիւնները:

Անցեալ դարուն, երբ լուսանկարչութիւնը ստեղծուեցաւ, նկարչները գլխիցին դաշն, նկարչութեամբ ուղղուելով դէպի իմացական եւ զգայական աւելի ընդարձակ եւ հարուստ ոլորտներ: Այսօր, համակարգչային եւ տեսերիզային դրոժով, շատեր արդէն իսկ որոշած են նկարչութեան մահը: Որքան կը սխալին, որովհետեւ նկարչները պիտի գտնուին, որոնք մտքով եւ գործով, միշտ գործիքէ մը աւելի հեռու պիտի երթան:

Որովհետեւ կ'ըսուի թէ մարդը բնութեան կատարելագոյն հնարքն է, յարատեւօրէն ինքզինք եւ իր իսկ հնարած մեքենաները գերազանցող:

ՎԱՀԷ ԱՐԱՋ

(1) Յաջորդ տարին, 1919-ին, Տիւշան կ'իրագործէ «L.H.O.O.Q.»-ն (այս տառերը երբ արագօրէն ըսուին, կը կազմեն «Elle a chaudi au cul» նախադասութիւնը): Այս գործը վերապայծառութիւն է Լեօնարդո Տա Վինչիի «Մոնա Լիզա»ին, որուն վրայ Տիւշան անխուստեմ է պիտի մը եւ այժմօրուս մը: Հեղինակաւոր խորհրդանշի մը հանդէպ հեգնական ըմբռնութեամբ մը իր նախորդը ունի՝ յանգիմ ֓֓ Սէլալի: Եփեղի, շուրջ քանոնակալ նկարչը, իր առաջին մեծածաւալ գործերուն վրայ, տարուան չորս եղանակները ներկայացնող, ստորագրած է «նկր»։ Սէլալ, գէթ այդ տարիներուն, կ'ատէր ինկրը: Հեգնանքը աւելի կը շեշտուի, երբ նկատի առնենք որ Սէլալ, անուցմէ մին քուգրած է 1811, որպէս անկարկութիւն ինկրի այն ծաւալուն պատուարին (1811-ին Հռոմ նկարուած), որ կը կրէ «Ջեսուի Թեոլոգի» խորագիրը եւ որ կը գտնուէր Էփի քանդակարանի (Տեփ. «CEZANNE, Les années de jeunesse, (1859-1872)», catalogue de l'exposition, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988, p. 69): Ի տարբերութիւն Տիւշանի, Սէլալն նկարչութիւնը չի լիքեց այլ՝ կը ձգտէ գայն ներսէն յեղաշրջել: Մեկնակետերը նոյնա-

ման ըլլալով հանդերձ որպէս հակադրում եւ հեգնանք, որդեգրուած յետագայ ուղղութիւնները հիմնաւորապէս հակադրուեցան: Սէլալն կը միտի նոր տարածք մը տալ նկարչութեան. Տիւշան կը միտի գայն քանդել:

(2) Աստիճանական տարահանումի, գեղչումի այս ընթացքը պիտի յանգի մարմնի ջնջումին: Արդարեւ, «ցուցանանք»-ի մը քանցում, երբեք պիտի չտեսնուէր անի մը ետի անդադարաւոր եւ, ոչ առանց անհանգստութեան, որ արուեստագետին բացակայութիւնն իսկ էր օրուան «գեղարուեստի գործ»ը: Ուրիշ մը ինքզինք անհամահաւորով է որ մահացաւ, մահ այն հնգիկ իմաստասերներուն որմէ մը վեր քուսակաւն առաջ, իրենք գրեթէ կը հորկիգէին, հաշտ գտնուելու համար իրենց գաղափարներուն հետ: Այլ պարագայ մըն է յոյն իմաստասէր Էմպեդոկլին մետափիզիկական հրաքուստին մէջ, ըստ առանձնութեան: Այս հանգիտութիւնները վերահաստատուին 20-րդ դարու յղացապաշտութեան գաւառ իմաստասիրական բընոյթը:

Ջնջումի այլ պարագայ մըն է Ռապրէ-Ռաշըմպերի յղացքը, 1953-ին, որ կը ներկայացնէ պարզ քուգր մը, որուն վրայէն ինք սրբած է Ռիլլը տը Քուինիկի մէկ գծանկարը: Ռաշըմպերի, երբ իր գաղափարը յայտնած է տը Քուինիկի, վերջինք գայն չէ սիրած, բայց հասկցած է անոր ետին գտնուող միտք քանին եւ որոշած է տալ գծանկար մը՝ որ զըմաւաւ սրբուի...:

ՎԱՇԱՆ ՏԵՐԵԱՆԻ ՀԵՏ

ԽՈՐՀԵԼՈՒ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ

(Շար. Ա. Էջեմ)

Յիրաւի, մենք՝ Հայերս մի քիչ օտարախոս ենք։ Շատ զգայուն ու զնահատուկ ենք օտարների ստեղծագործութիւնների հանդէպ, սակայն աւելի քիչ ենք անդրադարձնում մեզ ու մեր գանձերին։ Երբեմն նոյնիսկ չենք կարողանում արժեքաւորել այնպիսի տաղանդաւոր (չաւսեմ հանձարեղ) անհատներին, որոնց հէնց իրենք՝ օտարներն, աւելի լաւ են ճանաչում ու զնահատում։

Ամենեւին թող չստեղծուի այնպիսի տպաւորութիւն, թէ ուզում եմ պարտաւանքի խօսք ուղղել ազգիս։ Յանկուժիւնս շատ աւելի բնական ու ազգասիրական է. այն է, այս փոքրիկ նիւթի միջոցով կարողանալ ձեռք համար հաճելի պահեր ըստեղծել, եւ փոքրիկ թարմացնել Հայ քնքոյճ քնարերգուի պոէզիայի հմայքը իր իսկ երգերի ուղեկցութեամբ։

Վահան Տէրեան՝ ահա յորդարուի ԸԳ դպրոցներում լեզուն բանաստեղծը։

Ի. դարի սկզբին մեր իրականութիւնն ամբողջութեամբ պարունակում էր տէրեանական թախիծով, որը ոչ թէ յուսահատեցնում, այլ, կարծես, կազմում է իւրաքանչիւրի անբաժանելի մասը, հարապատ է իւրաքանչիւրի հոգուն։ Նրա առաջին ժողովածուն՝ «Մթնշաղի անուրջները», վարակել էր բոլորին իր դաշտաններին առատութեամբ, ջերմ անմիջականութեամբ, անհուն դիմաւորով, նրա լար մեղեդայնութեամբ եւ բիւրեղեայ

Հրաշք-աղբիկ, գիշերների քաղցրի, ձառագայքող քաղցրով դու եկար, Ոսկէ բոցով Լցիր բոցին իմ տկար, Հրաշք-աղբիկ, ցնորքների դիցաւի...

Բայց նա ցաւով տեսնում է, որ նոյնիսկ մէրը իր իրականութեան մէջ մաքուր ու անաղարտ չի մնացել, այն նոյնպէս վաճառքի առարկայ է դարձել։ Այս հանդամանքը չափազանց շատ է վշտացնում պոէտին, նա դառնացած է դրա համար։

Անողորմ ճակատագրի բերումով Տէրեանը հիւանդ էր, անբուժելի հիւանդ։ Նա տառապում էր թոքախտով։ Նիւթական անապահով վիճակը Տէրեանի կեանքի անբաժան ուղեկիցն է եղել, որը էլ աւելի է խորացրել նրա հիւանդութիւնը։

Եւ, ահաւասիկ, նրա այն երգերը, որտեղ ընդդէմ էն աշխարհային տխուր երանգները, հետեւանք են նրա հիւանդութեան։ Նրան յաճախակի է տիրում լքումութեան, միայնութեան տիրութիւնը։ Բանաստեղծը տեղափոխում է աշխարհային անուրջներին մէջ, դրանց միջոցով է արտայայտում մարդկային ներաշխարհի տխուր յոգեբեր։

Աշուն է, ամռան... Ստաւրներն անձն Դադար են դադար... Պաղ, միայնապաղ Ամռան ու ամռան...

Սակայն, նա ոչ միայն սիրում է, այլ նաեւ զմայլում է աշխարհեղեցիկութիւններով, մի իւրօրինակ դրախտ է նրա համար հազարագոյն աշունը։

Ոսկեհամդեր Եկար եւ միգաւօղ, Տխուրաշխալ աշուն, սիրած աշուն, Տերեանիդ դադար քաղցրով ոսկով, Մեղախմբով քնքաշարուն։

Մենք շատ տեղեկութիւններ չունենք, թէ ինչպիսի վերաբերմունք է ունեցել քնարական բանաստեղծը երաժշտութեան նկատմամբ, բայց նրա երգերի մէջ յետադարձ լուծում է մեղեդին։ Եւ, հաւանաբար, այդ պատճառով է, որ նրա բանաստեղծութիւններով դրոշմ է երգերը երբեմն անբնական են թւում, չէ՞ որ նրանք արդէն պարունակում են իրենց մէջ մեղեդի։

Անտես ու յուշիկ իմ շուրջը շրջում եւ շրջում եւ ու ամոլ շրջում, Պայծառ տրամաբեամբ ինձ ես ամբողջում

Ու գաղտնի սիրով սիրում ու յիշում։

Բանաստեղծը իր նուիրական մտքերն արտայայտում է սքանչելի լեզուով։ Նրա լեզուն, որը հնչել է դեռ դարասկզբին, դասական յստակութիւն ունի մինչեւ այսօր, այն ուղղակի մաքրամաքուր է։ Նոյնիսկ նրան ժամանակակից այնպիսի մեծեր, ինչպիսիք են Թումանեանն ու Իսահակեանը, զուրկ չեն ժողովրդախօսական տարրերից ու դարձնում քնքերից։ Յայտնի է, որ Տէրեանը կատարելապէս տիրապետում էր ռուսերէնին (նա սովորել է Լազարեան ձեռնարկում, Պետերբուրգի եւ Մոսկուայի համալսարաններում), սակայն իր բանաստեղծութիւնները գրում էր միայն հայերէնով։

Այսօրնով չեն սահմանափակում Վահան Տէրեան բանաստեղծի մոտիվները։ Նա նաեւ ջերմ հայրենասէր է։ Չնայած կարճատեւ կեանքին (նա ապրել է ընդամենը 35 տարի), հասցրեց եռանդուն հասարակական գործունէութիւն ծաւալել։ Ծնունդ է 1885 թուականին հայաշատ Ախալքալաքի շրջանի Գանձակ գիւղում։ 1906 թ. նրան բանասերկում են արգելում զբաղվել իրականութիւն պահելու կասկածով։ Փոքր ժամանակահատուած յարել է Գաղափարական, իսկ 1917-ին բոլշեւիկեան կուսակցութեան անդամ է։ Այնուհետեւ, յանձնարարում են գրել Թուրքահայաստանի մասին հրամանագրի նախագիծը։ 1918 թ. բանաստեղծը մասնակցում է Բրեստ-Լիտովսկի հաշտութեան պայմանագրի կնքմանը, զարնանը Հայկական դրոշմի կոմիտարիատի յանձնարարութեամբ մեկնում է Հիւսիսային Կովկաս հայ դադարականների օգնութիւն ցոյց տալու համար։ 1919 թ. գործուղման է մեկնում Մերձկուր Արեւելք, բայց 1920 թ. Յունուարի 7-ին, Օրենբուրգ քաղաքում, մեռնում է թոքախտից։

Ամենեւին պէտք է մեծ բանաստեղծի քաղաքական գործունէութեանը նայել այսօրուայ տեսանկիւնից։ Չէ՞ որ նա՝ ինքն էլ, տողորում էր պայծառ ապա-

րար, նորերի մէջ կան «քաղցր» հանդանակը առկայացողներ՝ մշակութադարձ, ման երակէտայնութեան նախաձեռնողութեամբ։

Նիկողոս Սարաֆեանի «Տեսարանները, մարդիկ եւ ես» ժողովածուի մատնանը չած ներքին միասնականութիւնը խորը խելում է, պայմանականորէն ստորաբաժաններ, հինգ հանգուցային հիմքեր՝ դրականութեան բնոյթային փոխակերպութեան անհրաժեշտութիւնը եւ կենտրոնացումը, արուեստական ստեղծումի գերակայութիւնը (սա պարտադիր բաղաձուլում անհատականութիւնների թանձրացականացմամբ), արդիականութեան յարակալ չեղարկումը, Յակոբ Օշականի ու Վահան Թէքէեանի անդրադարձումները եւ վերջապէս հինգերորդը՝ «ներքին ընթերցումները» (անխառն գրախօսականներ, «նարդունիական» հոսք)։ Անշուշտ դրանցից ոչ մէկ ժողովածուում «քաղաքակ մաքուր» տեսքով չի արտայայտուում, բնադրային մակարդակում բազմաթիւ շերտերով ընթերցարկում են, որը հէնց Սարաֆեանի մշակութարանական ժառանգութեան համադրական յարգմամբ մասնաշաղկապութիւնն է։ Գրականութեան բնոյթային փոխակերպութիւնը պայմանաւորում էր արդիական արուեստական ստեղծումի անհրաժեշտութեամբ, որ իր առարկայական հարցադրումներով հրատապ է նաեւ այսօր, քանի որ Միւլուքի դրական տաղանդի թաղկացումների ցուցանումը («Միւլուքը եւ իր գրականութիւնը» եւ «Վաթ-սունամիայ բայց չափահասութեան չեղած մեր առաքելները» լուծութիւնը, այսինքն՝ գրական իրադրոծումի արմատական շրջադարձը, արդ նոյնպէս կենսական անհրաժեշտութիւն է, իսկ դա իրագործելի է յատկապէս «լեզուփոխական տաղանդների» առկայութեամբ, տեղող արուեստի եւ արուեստագէտի տեսակով («Բացատրութիւն մը»), անհատականութիւններով, որոնք ինքնին տաղանդաւոր են եւ ցեղի ոգու անկապտելի բաղադրատարրեր՝ պետականութիւնն ու մտաւորականութիւնը պայմանաւորողները, իսկ այս հանգրուանին մենք պէտք է գոյաւորենք աւանդութիւն ու միջավայր, որ միայն «Հայկական հազուատներով, լեռներով, գիւղերով, վանքերով չէ», («Փոխում են դարերը»), այլ գրականութեան ազատագրութեամբ «արտաքին ամէն ճնշումը եւ թէրադրանքները» («Այդ գայինն ու միջազգայինը գրականութեան մէջ») եւ պարտադիր տարանջատում հաւաքական ցանկացած գրաւորումներից, երբ «Որոշ կէտէ մը անդին բանաստեղծին արտայայտութիւնը ոչ մէկ կապ ունի միջավայրին ու քաղաքակրթութեան հետ» («Սերունդի մը դառնութիւնը»)։ Այս խնդիրների իւրօրինակ բիւրեղացումն են ժողովածուի այսպէս կոչուած Յակոբ Օշական - Վահան Թէքէեան

նախան հոսքը։ Առհասարակ հարկ է չել տել Սարաֆեանի առանձնաշատուկ բնականացումը այս հեղինակների դործի, եւ ուրեան եւ նկարագրի պարագրիւմներում, որ ինքնին բնական ու հասկանալի է, իրենց ստեղծագործական խառնուածքով միմեանց «զարտուղի» այս հակառակ, որոնք հայ նոր գրականութիւնը 20-րդ դարի նորագոյն գրաւորումների կամըղողներն էին եւ ընդհանրական բոլորէրը, անհնարին էր, որպէսզի չլինէին սարաֆեանական տեսադաշտի մշտադնայ հանդուցներում։ Այս խորքին Յայնաղբիմութիւն թէ ձուլում» ծաւալուն գրութիւնը Օշական - Թէքէեան զուգորդի տարրոշակ ընթերցումներից է, յիշատակներ անպայմանօրէն «Իրաւ բանաստեղծութիւնը», «Վահան Թէքէեան», «Ողջոյն մը ուսուցիչին» Յ. Օշականին, «Ճառք», «Մեր գրականութեան թնայ միները» յօդուածները, խոհադրութիւնները։

Ժողովածուի մաս կազմող գրախօսականները եւ մանուաւր Շաւարշ Նաղդուն (գերագնացապէս) հասցեագրած «Հայկատրիս» - բանավէճային յօդուածները («Գեղամ Բարսեղեան», «Շահան Շահնուր», «Նամակ առ Նարդունի», «Մէկ ժամ Նարդունիին հետ» եւ այլն) քաղաքական չեղողութեան տիրոյթներում փաստարկում են մեր գրականութեան մանկական շրջանի բոլոր ձախողութիւնները (արուեստի զգայացումը - վիպ պաշտ ընդունելութիւն, հայրենասիրութեան յղացքի արխայիկ տարողումը գրողին անպայման ուսուցիչարար - աղբյւրին կեանքին կապելու դերարում) ու զենչում արուեստի երկմտութիւնից տարանջատելու կարելիութիւնները։

«Տեսարանները, մարդիկ եւ ես» հատորում մի կատարեալ պայծառաստեղծականատեսող գրութիւն կայ՝ «Դէպի Երեւան» վերտառութեամբ, գրուած 1956 ին։ Պորհելու խորհուրդն իր գրականութեամբ ու իմացականութեամբ վկայանիկողոս Սարաֆեանը այսպէս է պատկերացում իր մուտքը Երեւան. «Պիտի ուղէի, որ երբ ձիս կանգ առնէր Արարատեան դաշտին մէջ, հեռուէն, մայրաքաղաքը, Երեւանը՝ տեսած աւերակներու եւ տեսած մեռելներու յարութեան պէս։ Լսէի հայ զօրքերուն տողանցը, հայ արձանագործներուն մրճահարումը եւ մեր բանուորներուն թիբերուն, բաներուն աղմուկը եւ տօնական զանգահարումը մեր եկեղեցիներուն»։ Եւ այժմ այդ պէս է լինում ու լինում է նաեւ իր վերջոսկրեայ աշտարակում մշակութայնական կալիտայնութիւնը սեփական գրականութեամբ ու մտքի գործունէութեամբ փաստած ու այսօրուան հասցրած Նիկողոս Սարաֆեանի շնորհիւ։

ԳՐԻԳՈՐ ՅԱՎՈՐԵԱՆ

Երեւան

գայի յոյսերով, հայ կեանքի նկատմամբ լաւատեսական սպասումներով։

Փոքր թիւ չեն կազմում նրա սիրելի «Նայիրին» նուիրուած բանաստեղծութիւնները («Երկիր Նայիրի», որոնք շատ անկեղծ ու զգայացունք են։

Երկիր Նայիրի, երազ հեռաւոր, Քնած ես քնքաշարուն քնքաշարուն... Միքէ Ես պիտի երգեմ քեզ օրօր եւ արքայական քնքաշարուն...

Տէրեանը ողորմ է իր երկրի ճակատագրի համար, նրա «Նայիրեան սիրտը» վիրաւոր է, նա դարման է խնդրում։

Բանաստեղծը չի «չլանում» հայրենիքի անցեալ փառքով, նա սիրում է վերջինիս «հեզ, անքն» հոգին, երգերը «մեղմ ու բեկեղիկ»։ Այնուհետեւ հարցը նում է դադարացած։

Որտեղ է հոգին այնպէս վիրաւոր, եւ անպարտ երկիրն այնպէս արիւնտ...

Նա սարսափում է այս մտքից։

Միքէ վերջին պաւտն եմ ես, վերջին երգիչն իմ երկրի...

Սակայն աներեր ու անկողորում հաւատ կայ նրա մէջ իր սիրելի ժողովրդի նը-

կատմամբ, նա ցաւով է ընդդէմ, որ

Գերաւած եմք մեմք, ո՛չ ստրուկ - գերաւած մի արծիւ...

Այսօրինակ մտքերը տանջում են նրա հայրենասէր հոգին, նա ելք է ուղղում դուրս, քանի որ դերուած արծիւը չի կարող երկար հանդուրժել շղթաները։ Բանաստեղծի հայրենասիրական խոհերն ու զգացումները չեն կարող չպատկերել պայծառ լաւատեսութեամբ։

Եզրապատկան բուրգերը փռելի կը դառնան, Արեւի պէս, երկիր իմ, կը վառուես վառուես, Որպէս Փիւնիկ կրակից կ'ելնես, կ'ելնես քո Գեղեցկութեամբ ու փառքով վառ ու լուսաւոր։

Վահան Տէրեան բանաստեղծի այս համոզմուն նկարագիր-բնութագիրը, անշուշտ, չէր կարող ամբողջական ու համակողմանի պատկերացում ստեղծել այդ քնարերգուի վերաբերեալ։ Բայց տողերն հեղինակը ուզում է յուսալ, որ կարողացաւ փոքրիկ հետաքրքրութիւն առաջացնել հայ յայտնի բանաստեղծի նը-

ՔԱՆԴԱԿՆԵՐ ԱՐԹՈՅԷՆ

Անուններ՝ նախ՝ Արթուր քանդակներ
էին, թերեւս ո՛չ պատահական կարգով
մը՝
Մէկն ու միւսները, Հոգեհանգիստ,
Կոմիտաս, Անտոնի օրդերին վերադարձը,
Թաղաւորն ու թաղուհին, Կինը, Ձորը,
Պատուած կերպարանքներ, Խաչուած
կարմիրներ, Բոյնը, Աւելը, Շրջանակի
մէջ Պատուամ, Միջոցին մէջէն, Հողի
մէջէն, եւայլն։
Անտուսիկ ոչ-չէղոր, այսինքն՝ Խո-
տան բառեր, բառաւային նշանակալից մի-
աւորներ, որոնք անունի դեր կը կատա-
րեն, քանդակներ կամ արձաններ կը կո-
չեն։ Որոշ նմանութիւններ ծանօթ ձեւե-
րու հետ կը թելադրեն կամ կը յուշեն ծա-
նօթ վիճակներ, եւ այնպէս կը թուի որ
կրօնական այդ տարրերով, անուններով,
կը հասկնանք մօտաւորապէս ինչ տեղի
կունենայ քանդակագործութեամբ քան-
դակագործը մարմին մը, առարկայ մը
կը ստեղծէ եւ կը դնէ զայն միջոցին մէջ։
Փարէ, Արթուրի պարագային զլիսաւորա-
բար մետաղէ այդ մարմինը, այդ առար-
կան բան մը կը ներկայացնեն, կը կար-
ծենք՝ կին մը, զոյգ մը, Կոմիտասը, Նա-
րեկացին, այս կամ այն վիճակը՝ օրի-
նակ աղտը, ասոր սողը։ Թեմաներ՝ ո-
րոնք կազմելի են, կան ալ անկասկած Ար-
թուր քանդակներուն շուրջ։ Նշանները
էն պակսիր, նշանները նմանութեան։ Եւ
յաճախ այդ նմանութիւնը կը նկատենք
արուեստի երկրի յատկութիւնը, անոր
նշոյթը։ Նմանութիւնը բոլորովին այլ
բան է քան կերպարանքը կամ կերպը,
Ֆիկլիւրը։ Կերպը երեւումը կը մասնա-
ւորէ կամ կը պարբերէ, նմանութիւնը
լարարեութիւն մը կը նշէ։
Անշուշտ երբ լուռ քանդակը յարա-
բերութեան մը մէջ կը դնէ ինքզինքը լե-
զանի հետ եւ կը թուի թէ կը խօսի,
բան մը կը հասկնանք քանդակէն։ Ինչ
որ սակայն կը հասկնանք դադափարի ո-
րոնք մըն է, տեսակ մը պարունակ կամ
պատեան։ Բայց ինչի այնպէս կը թուի,
որ քանդակին փորձառութիւնը չէ որ կ'ը-
նենք, անոր առջեւ է որ կը դնուինք
կամ զայն չէ որ կը յայտարարենք։ Փո-
խանակ զարմանալու եւ այդ զարմանքով
արուելու, մենք մեզ կը յանձնենք վըս-
տահելի, ապահով կուռնանք։ Կոմի-
տասը ո՛վ չի գիտեր, կինը որո՞ւն ծա-
նօթ է, խնդիրը ասոնց մեկնաբանու-
թեան կը վերաբերի։ Եւ կը խորհինք որ
արուեստը պարզապէս ծանօթ երեւոյ-
թը կը մեկնաբանէ, կը պարզէ, կը բա-
ցատէ իւրովի։ Իսկ երբ նմանութեան
մը կը վստահինք, գտնելու համար այս
կամ այն մարմին, առարկային ինքնու-
թիւնը, չենք հանդիպիր արուեստին,
չենք հանդիպիր քանդակի յայտնու-
թեան, իրերէ երեւում մը որ խնդրոյ
առարկայ կը դարձնէ մեր նայուածքը,
չենք զարմանալ, պարզապէս մակերեսը
տեսնելու տեղ զայն արդէն կը վերածենք
նշանի, սքեմայի, լոբոնելի եւ ձեռնելի
նշաններու համակարգի։
Թերեւս անխուսափելի ըլլայ այս դա-
ռածութիւնը։
Թերեւս ալ փուլ մըն է դէպի քանդա-
կը, որ միշտ մեր դէմն է, մեր առջեւ,
առկայութեամբ մը որուն անկարող ենք
տիրապետել, նոյնիսկ եթէ չըջնենք անոր
շուրջը։ Կրնանք, եթէ ուզենք, զայն չո-
ղել հետեւի մտովի, երեւակայու-
թեամբ, անոր ձեւերուն, նկատել անոր
ծաւալին ընդլայնումը, անոր ցուցնա-
նք մինչեւ սահման մը զայն պարփակող
ու լիացնող։ Գիծ մը, կորուսիւն մը,
կարկաս մը վերջապէս։ Եւ հոն, երբ
նշանը կը չէղորանայ, երբ մեր ձեռքը
կը հանդիպի մետաղին, երբ իմաստը
կ'աւակաւորի, երբ կը կորսնցնենք լեզուն,
ինչպէս երբ մարդ կը կակացէ կամ բառ

մը կը մոռնայ, այն ատեն դուք քանդա-
կը կը յայտնուի։ Կը զարմանանք որ ան
կայ, կը զարմանանք որ այն եկած ըլլայ
կայութեան, այնպէս ինչպէս որ կայ,
դառնալով այսպէս կեդրոնը ո՛չ միայն
մեր նայուածքին այլեւ այն բոլոր բանե-
րուն որոնք անոր շուրջն են եւ որ կը կո-
չենք աշխարհ։
Քանդակը կը դառնայ կեդրոն, որով-
հետեւ վայր մըն է, եւ կը հանդէս պատ-
ուանդանի մը, խարխիսի մը, ճանթի վը-
րայ, ուրկէ կը բարձրանայ, ուրկէ վեր
կ'արձակէ մետաղը ձեւի մը կըտոյթին
մէջ։

Արթուրի իմ տեսած քանդակներուն
մէջ (*) կան անշուշտ ծանօթ դէմքեր
կամ ծանօթ թեմաներ։ «Կոմիտաս, երա-
ժիշտ», «Հոգեհանգիստ», «Մէկն ու
միւսները» կը բանին նմանութեան եզ-
րերով։ Յուշարձան պիտի կոչեմ այն
քանդակները որոնք մէջ ճանթին բարձրա-
ցող ձեւերը կը յանդիս նշանակութեան
մը, որ դանդաղ կը դանդաղէ։ Խնթութեան
արեւմուտքէն ասդին նայող դիմակին
մէջ՝ մէկը, Կոմիտաս, կը նայի մեղի,
ինչպէս կը նային ասորական, պարթե-
ւական, հին հայկական դուռները։
«Մէկն ու միւսները», «Հոգեհանգիստ»
կանդակը մարմինները ներկայութիւն մը
կը բերեն, որուն իմաստը ամբողջական
է։ Ձեւը կը մնայ ենթակայ նմանութեան
սկզբունքին, զայն կը յուշէ կամ կը յի-
շատակէ՝ մարմինը կը յայտնուի դեա-
նէն, դանդաղաձեղ կանգնումով մը, թէեւ
այդ դանդաղ կոչածս պարզ պարունա-
կողն է, մարմինն մակերեսը միայն։
Բայց այդ նմանութիւնը չէ իր նպատա-
կը, նմանութիւնը պատրուակի է, որ-
պէսզի քանդակը ձեւաւորուի։
Երկրորդ շարք մը կայ քանդակներու,
որոնք կը մեկնին դտնուած իրէ մը. ա-
ւել մը, մետաղէ աքցան մը, մետաղէ
չընանակ մը կը հանուին իրենց գործա-
ծութեան սովորական աշխարհէն, կը
գործուին իրենց գործածելիութենէն կամ
զերծելի իրավիճակէն, կը փոխադրուին
ճանթին վրայ։ Սակայն փոխադրութիւ-
նը «պատրաստի առարկայի» մը արտա-
դրութեան չի դիմեր, քանի որ աւելը
կամ աքցանը կը մտնեն մտածումի, յղա-
ցումի ուրիշ կառուցուածքի մը մէջ։
Կը դառնան քանդակի, երբ անոնց վրայ
ոչինչ թուող մանրամասնութիւն մը
կ'աւելնայ, որ կը խոտորէ առարկան,
զայն կը մտցնէ փոխաբերութեան մը ծի-
րին մէջ։ Այդ խոտորումով առարկան չի
կորսուիր, ընդհակառակն աւելի կը
յայտնուի իրերէ ձեւ, իրերէ այն ինչ որ
չէր նախապէս։ Ասոնք կոթողներ են,
որ ի գործ կը դնեն արդէն առկայ ձեւ
մը եւ կը յորինեն առկայ անլուրը։
Վերջապէս քանդակներու ուրիշ շարք
մը, որոնց մէջ յուշարձանի կամ կոթողի
մակարդակէն վայր կայ ձեւերու խաղը։
Մետաղի բխում մը, որ բարձրանայ խա-
րխիսի դեր կատարող ուրիշ, անձեւ ծա-
ւալէ մը, աճի, վարանի եւ չգտնէ ո՛չ
մէկ վերջնական կաղապար։ Քանդակի
մը մէջ, որ կը կոչուի «Հողին մէջէն»,
Արթոմ կը հանէ ձեւերը խարխիսի խոր-
քէն, քանի որ ձեւերը կան հողին մէջ,
այսինքն՝ մարմին, երեւակայութեան
յիշողութեան, կամ քանդակագործին հա-
մար, մետաղին մէջէն։ Կը բաւէ պարզա-
պէս այդ ձեւերը դնել, ըսել կ'ուզեմ
ընել այնպէս որ անոնք զան, տեսակ մը
յեղատեսիլ, յայտարարուող կամ եցո-
ղութեան մը գործին մէջ։ Կը բաւէ ընկե-
րակցել անոնք աճումին մինչեւ անորոշ,
երկրիսին, անաւարտ, տեսապէս շարժու-
ն ու վսեմ կայունութիւն մը։
Շարքերը որ թուեցի պայմանական են

եւ հետեւանք՝ իմ կողմէս բաշխումի մը։
Բացարձակ չեն անոնց սահմանները, քա-
նի որ քանդակագործը կը սիրէ մէկ կեր-
պէն միւսը անցնել, տարբերակել, այլա-
պէս, փոփոխելով չափը, ծաւալը, այս
կամ այն տարրը։ Եթէ ձեւերը շարժու-
ն են, որեւէ պատճառ չկայ որ յանդիս մի-
ակ ու յետին կաղապարի։ «Պատուած
կերպարանքները» իրենց մեկնակէտին դը-
րեթէ կենդանական ձեւ մը կը յուշեն,
որուն մակերեսին կարելի է նշարել
հիւսուածքի, կերպասեղէն տպածոյի հետ-
քեր։ Նշարանքներ են, vestigeներ։ Շար-
քերը եթէ շարունակութիւններ կ'ենթա-
դրեն, կ'ենթադրեն նաեւ ուսումներ,
հատումներ։ «Անտակ որդիին վերադար-
ձը», ուր երկու մարդակերպ յուշարձա-
նային ձեւեր կը մտնեն իրարու մէջ, ա-
ռանց իրարու հետ շփուելու, կը շարու-
նակ անկասկած «Հոգեհանգիստ»ը կամ
«Մէկն ու միւսները», բայց անոնց մէջ
դժուար պիտի չըլլար նշարել մակերեսի
վերածումի փորձերը, որ կը յանդիս
«Ուշուած մարմիններ»ուն։
Ձեւերը կան, սկիզբէն, կը մնան ի-
րենք իրենց վրայ, կը հիմնուին միայն
իրենք իրենցմով։ Քանդակը անոնց ա-
զատ ընթացք մը կու տայ դէպի բացը,
դէպի բացութիւնը։

Այդ «ներքին» ձեւերն են, որոնք ուրիշ
տեղ, ուրիշ քանդակներու մէջ, կը պար-
զուին տեսանելի միջոցին մէջ։ Անոնք
կրուած են (եւ կուրած են, կոփուած)
տեսակ մը ներքին կըտոյթով մը որ կը
ձեւաւորէ մետաղի դանդաղած եւ կը
մղէ դուրս, դէպի ազատ բացը։ «Ուշ-
ուած մարմինները», «Միջոցին մէջէն»ը,
«Ժամանակին մէջէն»ը, «Պատուած
կերպարանքները», դուք կը «պատմեն»
հետեւանք։ ձեւերը կու դառնա վարե-
րէն, կ'ենթադրեն ճանդակի խարխի-
սին, կը պարզուին, բայց կը մնան են-
թակայ իրենց սկիզբին կամ ծագումին։
Ձեւեր են առանց նմանութեան, առանց
նշանի, ոչ թէ անձեւ են, ոչ թէ տձեւ
են, այլ կը պարզեն միայն մետաղին կա-
րուածքը։ Հոն է որ քանդակը միջոց կը
յորինէ։ Քանդակը միջոցին մէջ է, ինչ-
պէս կը կարծենք որ առարկաները կը
դառնան տարածութեան, որ կը խորհինք
զոյութիւն ունի մեզմէ անկախ, առար-
կայէն առաջ, տեսակ մը պղտորական
«քորայի» նման։ Քանդակը միջոցին հետ
առնչուած մըն է անկասկած, բայց այդ
միջոցը կու դառնա քանդակէն։ Քանդակը
կը միջոցարկէ, պիտի ըսէի, միջոցին տեղ
կու տայ։ Քանի որ քանդակը միջոցին է
միջոցին, զայն մարմնաւորողը եւ ո՛չ թէ
միջոցը՝ քանդակը պարունակող չէղոր
տարածութիւնը։
Ձեւերու ազատ խաղով՝ միջոցն է որ
կ'ազատագրուի։ Իսկ ձեւերը կը փառա-
ւորեն մետաղը։ Արթոմ մետաղի, պրոնզի
քանդակագործն է էապէս։
Այսինքն՝ մետաղ կը մտածէ։
Ո՛չ թէ մետաղին ձեւեր կու տայ կամ
կը հաղուեցնէ, եւ կամ ձեւ մը կը ձուլէ
պրոնզով, այլ անոր անթափանցելիութիւ-
նը կը դիմակալէ, այնտեղէն, այդ խոր-
քի բնովին անմատչելիութենէն բերելու
համար պարագայ։ Պարագայ պակաս չէ,
հոն ուրկէ բացակայ ըլլան ինքը, իրե-
րը կամ բաները։ Պարագայ չի հակադրու-
ւիր կեցողութիւն, ինչպէս կը սիրենք ըսել ու
կրկնել յաճախ։ Կը բաւէ նայինք Արթուրի
քանդակին, անոր որ պայմանական, կեր-
պով կը կոչուի «Ժամանակի մէջէն»։
Հոն, կ'ըսեմ, աւելի ճիշդ ակնակապիծի
մը ձեւով կը բացուի մետաղը, պարա-
պը, որ թափանցելիութիւնը չէ, տեսո-
ղութեան անարդի թափանցումը, այլ
յայտնութիւնը մետաղի խորքին։ Պարա-
պը վայր մըն է, աւելի ճիշդ՝ հոն մը,

ուժերու ընդ մը՝ ուր մետաղը կը փո-
խակերպուի։ Պարագայ փոխակերպումին
տեղն է, որուն չորհուրէն լեզունը կ'երե-
ւայ իրերէ թափանցելիութիւն։ Ասոր հա-
մար է որ պարագայ չենք կրնար տես-
նել։ Եւ ինչ աւելի հակադիր եւ իրերէ
այդ՝ ամէնէն ծայրայեղ՝ քան աչքը։ Ա՞չքն
է նայող, թէ աչքն է նայուող, աչքը որ
երբեք չի կրնար կըտոյթը ներկայացնել եւ
որը իրերէ ձեւ կը ձգէ որ կըտոյթը,
կըտոյթին ուժը, անոր դրոյթիւնը անց-
նին։
Վայրը անցումի արարք-կէտ մըն է,
ընդ-մէջ մը, ինչո՞ւ ոչ, ընդ-միջում մը,
դադար մը՝ որ կը տանի այլ տեղ, շար-
ժում մը՝ որ կը մնայ։ Ո՛վ որ մէջին մա-
սին կը խորհի, նկատի առնելու է միջո-
ցը, ուրկէ կարելի է անցնել միայն երբ
երկը, նուազագոյն տափնուած հողա-
շերտն անդամ, նուազագոյն ոտնահետ-
քը, հետքի մը կնիքը, նշարանքը՝ բաց-
ուածք մը կը յարուցանեն։ Արթուր քա-
նդակները կ'արարեն անցումի, փոխակեր-
պումի, փորձումի ու մակերեսումի փոր-
ձագութիւն մը։ Մետաղը տարուած է ան-
տեսանելի կըտոյթով որ զայն կը հանէ
ինքն իրմէ, եւ կը լքէ, կը հանդէպէն
զայն ձեւի չընդգրկելին մէջ։ Մետաղը
չէր, բայց եղաւ։ Ասոր համար է որ անի-
կա առաջ մը չենք կրնար նկատել։ Ա-
ռադք կը ծառայէ, առհասարակ, իրմէ
վեր, իրեն տիրող դադափարին, ասադ-
ձը դոյութիւն կ'ունենայ, մոռցուելու
համար։ Մետաղը նիւթ մըն է, բխում
մը՝ որ զանդուածէն մինչեւ մակերեսում՝
ձեւերու պատուումին ընդմէջէն կը
հաստատէ ինքզինքը ու կը փառաւորուի։
Արուեստի այն երկը որ չի փառաւորեր
նիւթը որուն մէջ կայ, որուն շնորհիւ
կ'ըլլայ, չեմ խորհիր որ կրնայ արուես-
տի երկ կոչուի։ Եւ ամէն արուեստի
երկ պարտքին տակն է իր ծագումը փոր-
ձելիակելու եւ հիւրընկալելու։
Քանդակը երկ մըն է, որ մետաղ կ'երկ-
նէ։

Արթուր քանդակները կ'արձանագրուին
անշուշտ արդիականութեան մը պարու-
նակին մէջ, չեմ թուեր անուններ կամ
«չարժումներ»։ Բայց անոնք կը տեղա-
ւորուին նաեւ ամէնէն ապագային մէջ։
Մեր դարուն քանդակագործութիւնը եւ
մինչեւ նախադար հասնող աւանդութիւն
մը կը գտնուին անոնց ետին։ Եթէ ար-
դի քանդակագործութեան աւանդութիւնը
գիւրդին ճշգրիտ է, նախադարեանը կրնայ
նուազ նշարելի ըլլալ, բոլոր անոնց հա-
մար որոնք ծանօթ չեն նախաքրիստոնէ-
ական կամ աւելի ճիշդ հեթանոս Հայաս-
տանի քարեղէն յուշարձաններուն, մասա-
ւառ զայն քանդակներուն, որ թանգարան-
ներու մէջ կը գետեղուին «կուռքի» ընդ-
հանուր անունին տակ։ Գէմքեր, որոնք
գէմքեր չեն, մերթ դիմադուրկ, մերթ
գիմաղեթ, կանջատուին ստոկական
վայրենի քարէն՝ հին վարպետին ձեռքին
չորհուրէ եւ կը դառնան քարին մէջէն ար-
տայարտութեան սկիզբ մը՝ աչքերու
խիտ փոսեր, քիթի անհետացող գիծ մը,
այտերու շիթի կորեր, եւ այս բոլորէն
անդին անխալ զարը որ իր լոյսով միջո-
ցը կ'ընդլայնէ։ Ամէնէն հինը, այսինքն,
ամէնէն արուածքը, հեռացածը, սրբու-
ածը, սրբացուածը մեղմէ, իրերէ ամէնէն
նորին, ամէնէն անյայտին սկիզբը։
Կրկնակ յետաշխարհ մը ունին Արթու-
րի քանդակները, անշուշտ, ինչպէս կ'ըսեմ
նախ է Արթուրի «պատկանելիութիւնը», ե-
թէ արուեստագէտ մը կը պատկանի որ
եւէ բանի եւ եթէ իր երկերը կը պատկա-
նին իրեն։ Արդիութիւն ու նախադար,
բայց նաեւ երկիր եւ Սփիւռք, հայրենա-
դարձ եւ մեկնում վերստին, որոնք կը նը-
չեն անշուշտ Արթուրի կեանքը։ Թէ 1948-
ին այն եղիպտոսէն կը մեկնի Երեւան եւ
25 տարի ետք վերստին կը մեկնի դուրս,
դէպի Արեւմուտք։ Ներհամարելումի փորձ
կ'ընէր վերադարձով (ինչպէս Անտակ
որդիքն) եւ յետոյ ինքնորոշ աքսոր։ Ա-

(Շարք Դ. Էջ)

Georges et Ludmilla Pitoëff

ROBERT BRASILIACH

J'ai retrouvé récemment une carte déchirée aux coins et jaunie, mais que j'ai toujours gardée comme une sorte de talisman, de Sésame de la jeunesse. Elle est à entête du Théâtre des Arts, et datée du jeudi 16 décembre 1926 : « *A treize heures précises, dit-elle, matinée offerte à la jeunesse intellectuelle de Paris par Georges et Ludmilla Pitoëff et leur compagnie* : La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark, de Shakespeare, dans son texte intégral, traduction d'Eugène Morand et Marcel Schwob; mise en scène, décors et costumes de Pitoëff ». Et je revois aussitôt la cour de Louis-Le-Grand et ses arcades, l'étude grise et noire où l'on nous apportait ces invitations; je revois aussitôt la vieille salle du Théâtre des Arts, emplie du haut en bas par la seule jeunesse, et la belle représentation théâtrale, la plus exaltante et la plus vivante, sans doute, à laquelle j'aie jamais assisté. C'est là que j'ai compris, non pour la première fois ni pour la dernière, mais le plus profondément, l'accord qui s'est établi une fois pour toutes entre Georges et Ludmilla Pitoëff et la jeunesse.

On a déjà noté la situation privilégiée qu'ils occupent dans le théâtre contemporain. Il y a autour d'eux, en effet, une atmosphère non pas d'admirateur, mais d'amitié. S'il s'agit d'admiration, on peut citer d'autres noms. Aucun ne donne la même impression d'amitié que ceux de Georges et Ludmilla Pitoëff, même lorsqu'on ne les a jamais vus ailleurs que sur scène. Et cette situation privilégiée est sans doute la plus haute récompense d'un comédien. Chaque année, un certain nombre de jeunes gens se demandent les uns aux autres où vont jouer Georges et Ludmilla, qu'ils appellent la plupart du temps, entre eux, par leur prénom. Car ces errants n'ont jamais pu avoir un théâtre à eux. Ils ont apparu, après la guerre, venant de Suisse, sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées, dirigée alors par Jacques Hébertot. C'est là qu'ils apportèrent, au cours de soirées fiévreuses, Bernard Shaw et l'admirable théâtre russe de Tchekhov. Ceux qui les ont vus à cette époque parlent encore avec un émerveillement proche des larmes de ces fins de soirée, vers minuit, quand le rideau s'appropriait à descendre, et que l'héroïne de *l'Oncle Vanja* murmurait, avec la voix la plus pure qui ait jamais résonné sur un théâtre : « Nous nous reposerons... nous nous reposerons ». C'est là encore que le célèbre ascenseur amena sur la scène les six personnages en quête d'auteur inventés par Luigi Pirandello. Ensuite, où ne les vit-on pas? Au Théâtre Moncey, au Théâtre Albert I^{er}, à l'Œuvre, et, pendant plusieurs années, au Théâtre des Arts. Puis ce furent l'Avenue, le Vieux-Colombier, qu'ils rendirent au théâtre après un long intermède cinématographique, enfin, les Mathurins, où ils avaient déjà passé voilà quelque temps. Partout, sur les scènes les plus étroites et les plus inconfortables comme sur les meilleures, ils recréèrent leur étrange poésie, ils nous rapportent leurs rêves.

Il est à peine besoin de rappeler avec quelle curiosité Paris vit arriver ces deux artistes venus du Caucase pour nous apporter tant de choses. On savait qu'elle avait préparé le Conservatoire, presque enfant, et qu'elle avait échoué dans une interprétation de Jeanne d'Arc, — et bientôt une Jeanne d'Arc serait son rôle le plus célèbre. On savait qu'un jour, à Genève, devant Jacques Copeau, elle avait donné la réplique à son mari, sans songer à jouer, et qu'il avait été émerveillé par tant de ferveur et tant de force grave. Lui, on disait qu'il était de Tiflis, que son père avait dirigé des théâtres en Russie. En tout cas, c'était un grand diable chevelu, à l'accent redoutable, au débit parfois difficile, tantôt précipité et tantôt lent comme une berceuse, un inventeur de formes géométriques, de décors un peu bizarres, et dont on écrivait couramment qu'on ne savait jamais s'il était admirable ou insupportable. Et puis, il y avait ces soirées uniques, Tchekhov, Pirandello, bientôt Ibsen, bientôt Sha-

kespeare. L'un des meilleurs directeurs de théâtre d'aujourd'hui m'a dit ce mot que je trouve très caractéristique :

— Pitoëff se trompe peut-être quatre fois sur cinq. Mais, de nous tous, c'est lui qui a du génie.

...Sans doute, depuis ses débuts, la compagnie Pitoëff a-t-elle souvent changé de composition. Les habitués des couloirs savent que les machinistes y ont longtemps été dirigés par Léonard; et on a vu assez souvent, d'autre part, M. Jean Hort jouer à côté de Georges et de Ludmilla, avec une habileté et une force très grandes. Depuis quelques années, quelques jeunes gens restent attachés à la compagnie, et, avec Mme Nora Sylvere et M. Jean Hort, en constituent l'essentiel. Mais il arrive souvent à Georges Pitoëff de s'adjoindre pour deux ou trois ans un acteur déjà connu sur d'autres scènes : c'est chez lui qu'on vit débiter Michel Simon, qui ne fut jamais plus grand et plus émouvant que dans ses rôles amers du théâtre russe; il donna à Mme Mady Berry l'occasion de nous étonner en jouant Ibsen et Pirandello avec une simplicité admirable; et, de temps en temps, nous voyons reparaître chez lui cette extraordinaire tragédienne qu'est Mme Germanova. Si je peux me souvenir des spectacles qui portèrent à leur plus haut point la beauté du jeu des interprètes, ce n'est pas à quelque soirée où les critiques indulgents accordent le mérite de jouer d'« ensemble » à des acteurs anonymes et médiocres que je songerai. C'est à quelques soirées de la Compagnie Pitoëff. A ces *Trois Sœurs* de Tchekhov, où Georges et Ludmilla, et l'incomparable Germanova, et Marie Kalf, et Paulette Pax, nous menaient parmi de douces lumières, au désespoir total et à la brumeuse poésie. A cette représentation du *Canard sauvage*, au Vieux-Colombier, où Lugué-Poë, Mady Berry, Georges et Ludmilla soutenaient d'une façon si puissante et si parfaite un drame massif et admirable. Car les acteurs les plus différents, des origines les plus diverses, Georges Pitoëff sait les unir dans la même foi et dans la même ardeur savante.

Pour lui-même, comment joue-t-il? Parfois, on dirait que l'art du metteur en scène seul l'intéresse, et beaucoup de spectateurs seraient portés à négliger en lui le comédien. Il y fait quelquefois allusion lui-même, avec bonhomie. Et je me souviens d'une petite histoire que je lui entendis raconter un jour d'été, comme il se promenait dans les jardins de l'Ecole normale supérieure, avant d'en visiter les toits en compagnie des élèves.

— Une fois, je jouais *Hamlet*. Une ouvreuse, qui entendait ce qu'on disait sur la scène, demande : « Qui est-ce qui parle, maintenant ? ». On lui répond : « Mais c'est Pitoëff ». Elle prend un air très étonné, et demande à nouveau : « Il joue donc, dans cette pièce ? — Oui, il joue Hamlet, le rôle principal ». Elle répliquait un moment, et puis : « Après tout, il a raison ! Ça leur économise un acteur ».

L'anecdote est amusante, mais je ne voudrais pas que l'on crût que Georges Pitoëff ne joue jamais que pour « économiser » un acteur. Son métier de comédien, il en parle au contraire avec une émotion qu'il n'éprouve même pas à parler de son métier de metteur en scène. Il suffit de l'avoir entendu, à la fin de *Ce soir on improvise*, faire son éloge du théâtre, du théâtre « qui est notre art », pour ne pas en douter. Lorsque nous le découvrons, il y a à quelques années, c'est à la séduction de sa voix étrange, à ses attitudes, que nous cédions, tout autant qu'à ses décors mélancoliques. Car tout cela formait un ensemble, et l'animateur travaillait avec son propre corps aussi bien qu'avec les objets.

... En tout cas, ce que nous sommes allés chercher dans les salles diverses où s'est dispersée l'activité de cette Compagnie, c'est, peut-être plus qu'ailleurs, une certaine atmosphère. Non certes que

le texte nous ait été indifférent, ou le talent des artistes, ou la beauté de la mise en scène proprement dite. Mais ce que nous avons toujours aimé dans le spectacle de Georges Pitoëff, c'est un ensemble composé par le texte, les acteurs et la mise en scène, et qui est pourtant autre chose encore. Peut-être pourrait-on dire qu'il s'agit-là d'un opium ou d'un envoûtement.

... Ces liens qui se nouent de voyageur à voyageur, je n'ai jamais mieux senti leur existence que dans ces théâtre où apparaissent ces deux artistes merveilleux. Ils deviennent partie d'une mythologie sentimentale, la mythologie que se forme chacun de nous à dix-huit ans, qui est sans doute la dernière année où l'homme a le pouvoir de se créer des dieux. C'est bien autre chose qu'un animateur de théâtre, même d'un théâtre d'avant-garde, que les jeunes gens qui tournaient autour de la cour en arcades de Louis-le-Grand ont trouvé, vers 1925, chez Georges Pitoëff. Ceux que les cir-

constances ont dispersés se retrouvent autour de ce nom, de temps en temps, comme ils se retrouvent autour de l'âge de leur propre jeunesse. Et la mine continue : les noms de Georges et Ludmilla sont ceux que je prononce tout de suite dès que je rencontre des jeunes gens encore assez amis de la beauté et du son pour ne point trop oublier le théâtre. Aussitôt, nous nous trouvons unis, comme à évoquer le même arbre blanc de tel jardin, les mêmes reines de pierre de Luxembourg. Ces fins de soirée où la jeunesse s'éloigne, cette indéfinissable et raculeuse nostalgie qui est la plus haute point du plaisir que l'on prend au théâtre, ils les connaissent comme moi. Il n'est sans doute pas de vraie beauté qui ne nous donne un peu de peine, un peu de regret. La plus haute récompense d'un créateur, c'est de devenir nécessaire à notre féerie personnelle.

Extraits de « *Animateurs de théâtre* », Ed. Correa, 1936.

Fonds A.R.A.M

ԿՐՃԱՏՈՒԱԾ ՅՈՒՇԵՐ ԵՒ ՆԱՄԱԿՆԵՐ

Ժողով փոքրիկ սերուած է 19-րդ դարում անաւաւած քիփիւսարմալ առեւտրական Գեորգ փոքրիկի ընտանիքից։ Գեորգի հինգ որդիները՝ Նիկոլա, Եսայի, Ալեքսանդր, Կոստանդին եւ Իվան ու միակ աղջիկը՝ Նինա, Կովկասում վարում էին «փոքրիկի» եղբայրքի համարաւոր առեւտրատունը։ Նրանց սեփականութիւնն էր Կասպից ծովի ձկան առեւտրի մեծանորին, ինչպէս նաեւ Բաբուի փարիզի արտադրութեան մի մասը։ Հինգ եղբայրներից երկուսը՝ Եսայի եւ Իվան, սերտորէն կապուած էին Թիֆլիսի քաղաքական կեանքի հետ։ Նրանց շնորհիւ էր, որ բազմաթիւ ունեւորներ ու արուեստագէտներ, ինչպէս օրինակ Չայկովսկին, առաջին անգամ թեւ քաղաքացիական կովկասում։

Յիշելու համար փոքրիկից՝ փոքրիկների ունեցած դերը Կովկասի, յատկապէս Թիֆլիսի տնտեսական եւ մշակութային կեանքում եւ աւելի դիրքին ըմբռնելու համար փոքրիկի ստեղծագործական կեանքի ներդրման ակունքները, կարեւոր է, որ յիշեմք հետեւեալ մի փանի գրութիւնները։

Ա. Յ.

ԻՍԱՅ ԵՂՈՐՈՎԻՉ ՓԻՌՈՅԵԱՆԻ ՅԻՇԱՍՏԿԻՆ

Սա մի հազարաւոր քարի ու ինքնուրույն համոզմունքի տէր մարդ էր։

Նա մի բան որոշ դիտէր. այդ այն է, որ ինքը հայ սերունդից է։ Հանդուցեալը միշտ խոստովանում էր, որ թպէս Հայ է, բայց զգում է, որ պիտի օգտուէր ինչի եւ այն հասարակութեան, որի մէջ նա ծնունդ է առել եւ որ նա միատեսակ պատրաստ է իւր ծառայութիւնը մատուցանել ամէնքին։

Նա հարուստ ընտանիքի զաւակ էր եւ երեխայութեան օրից իսկ սաստիկ սիրահար էր թատրոնի։

Ահա նա այդ զգացմունքով վառուած, տենելով նոր դարձած Հայերի եւ Վրացիների մէջ ձգտումն զէպի թատրոնական ներկայացումները, որոնց հիմնել մի չէր, որի մէջ, կարելի լինէր տալ ներկայացումներ, թէ ուսերէն, թէ հայերէն ու թէ վրացերէն։

Այս նպատակով, մի երեկոյ, դարունքի սկզբում 1877 թ. (եթէ իմ յիշողութիւնը ինձ չի դաւաճանում) ես ստացայ, Սուրբ-Եկեղեցիի հետ միասին, հրաւերք՝ ներկայ գտնուելու Իսայ Եղգորիչի փոթիկանի մօտ։

Մեզ ընդունեց ինքը, հանդուցեալ վերի յարկի սենեակներում, որտեղից անցանք լայն պատշգամբը, որտեղ արդէն հաւաքուած էին մի քանի հիւրեր։

Հանդուցեալ Իսայ Եղգորիչը ծանօթացրեց մեզ նրանց հետ։ /.../

Մենք նստեցինք կօյր սեղանի շուրջ եւ հանդուցեալ յայտնեց մեզ հրաւիրելու նպատակը։

— Ես պարոններ, ասաց նա, հրաւիրել եմ ձեզ, որ մենք ձեռք ձեռքի տուած,

/.../ ԳԵՈՐԳ ՉՄԵԿԵԱՆ(2)

ՆԱՄԱԿ ՈՒՂՂՈՒՄԸ
ԳԵՈՐԳ ՊԱՊՈՒԼԵԱՆԸ
1886. 12 Ապրիլ, Տիֆլիս

Մեծարդոյ եւ ազնիւ բարեկամ,

/.../

Մեծ պատին ձեռքբեր ծաղած, ասուցայ նստիլ, երկու անգամ դարձ տիկական երեկոյթներ յայտարարեցի երկու անգամն էլ չկարողացայ տալ բոլորովին թողուցի, միայն 30 ուսուսումնական ծախելու համար։ Բայց չէր տեղով այս բոլորից աշխատում եմ խումբ կազմել զալ տարուան համար այն պայմանով որ Եսայի փոթիկանին օգնէ բարոյապէս։ Նա էլ խոստացաւ ինձ օգնել կազմելով ընտրեց իրեն կերները՝ պարոնայք Ալեքսանդր Մ. թաշանին եւ Գրիգոր Փրիտոնեանին։

Առայժմ խումբը ունի դրամապարտ 3250 ուրուլու մօտ մի դուստր։

/.../

Քոյդ անձնուէր եղբայր՝

ՊԵՏՐՈՍ ԱՂԱՄԵԱՆ(3)

ՆԱՄԱԿ ՀԱՅՈՑ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ
ԱՅՈՒՄԻՐ ՎԱՐՉՈՒԹԵԱՆԸ
1888, 29 Նոյեմբեր, Թիֆլիս

Առ մեծարդոյ նախագահ Հայոց Դ

Les PITOËFF destins de théâtre

Ժորժ Եւ Լուիզա Փիթոյէֆ զոյգի թատերական գործունէութիւնը սկսուելու ծաւալուել է համաշխարհային երկու պատերազմների միջեւ ընկած տարիներում:

Երկարատեւ սպասումից յետոյ, այսօր Ֆրանսայի Ազգային Գրադարանը իր տըրամադրութեան տակ եղած նիւթերի օգնութեամբ, նշուած զոյգի մշակութային ներդրումը՝ չորս ամիսների ընթացքում (Փետր. 15 - Յունիս 15) ցուցադրուելու նիւթ է դարձրել:

Թատրոնի մշակների մասին կազմակերպուող որեւէ ցուցահանդէս, միշտ մի դժուարին հարցի դէմ է կանգնում: Ի՞նչ պէս ներկայացնել. կարելի՞ է կեանքի կոչել այն աւելի ու ավելի, որն այլեւս չկալու է չի արուած, չի արուած...:

Ցուցադրել է կարելի բեմադրութիւններից պահպանուած որոշ մասունքներ, որոնք խթանելով յիշողութեանը, կարող են կապակցել ժամանակի մէջ ձուլուած յոյժը շարժումն ու իմաստը. սակայն կեանքը՝ թատրոնի շարունակական դարկերակը, ցուցասրահի մէջ միշտ էլ բացակայ է մնալու:

Ըստ ցուցահանդէսի առթիւ հրատարակուած տետրակի(1), Հինգ տարբեր խմբաւորումների եւ 36 թատերադերձերի անունների տակ դասաւորուած 181 մասունք, մեզ պիտի փոխանցեն Փիթոյէֆների արուած «ճակատագիր»-ը՝ այսինքն թատրոնը:

ՄՈՒՏՔԻՆ ԱԶՍԵ Է

Այս ողջունելի ցուցահանդէսը, հէնց իր առաջին բացատրական դրութեամբ, բացայայտում է Փիթոյէֆների անցած փշոտ ճամբան: Մենք դէմ առ դէմ ենք մի փաստի, որն նեղ իրաւունքներ եւ կեցութեան աննպաստ պայմաններ է բնորոշում(2): Այդ սեղմուած շրջանակում է, որ նրանք պիտի աճեն, բազմանան ու յանձնին իրենց ողու մղիչ ուժին՝ «ճակատագիր» կերտելու, սահմանուած փոքրիկ տարածքը բեմի վերածնունդն եւ այնտեղ միտք, մարմին ու յոյժ իրար կցելով, լինելութեան իրաւունք վաստակեն:

Թիֆլիս ծնուած, վրաստան, Ռուսաստան, Ժընեւ ու Փարիզ արարած եւ Եւրոպայում ստեղծագործած այս զոյգին դժուար է ճանաչուած ու ընդհանրացած մշակութային չափանիշներով դնահատել: Հնարաւոր է նաեւ, որեւէ քաղաքական, նախապաշարուած կեցութեամբով, նրանց թատերական գործունէութեան բուն բովանդակութիւնը սահմանել. բառիս բուն իմաստով, կարելի է նաեւ ըմբռնել ու որոշակի պիտակել ենթակայ դարձնել:

Շնորհակալ պիտի լինել, որ ցուցահանդէսի մուտքն ազատ է:

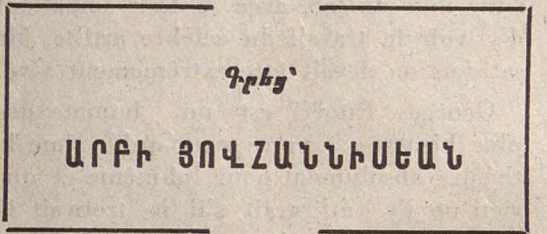
Հակառակ ճնշիչ, աննպաստ քաղաքական եւ նիւթական պայմանների, Փիթոյէֆներն իրենց արուեստի բնագաւառում, միշտ էլ ազատ են եղել: Նրանց էութիւնը որեւէ մի անցադրով ոչ ճանաչել եւ ոչ էլ պայմանաւորել է կարելի: Նրանք ճշմարտապէս համամարդկային մշակութի մշակներ են:

Չորս չէր որ Փարիզ, իրենց անձնական թատրոնի չէնքն ունեւարու համար, նրանք 1924 թուին՝ կոչ էին ուղղում հասարակութեան «/.../ nous demandons simplement une aide matérielle à ceux qui aiment le grand théâtre humain et européen qui sera notre œuvre»: Ժամանակին այդ կոչին արձագանքեցին 400 անձինք, որոնց նիւթական մասնակցութիւնը բաւարար չէր նրանց սեփական չէնքը ապահովելու համար: Սակայն՝ այդ կոչի բերումով զոյգացած համեստ դուժարը ապահովեց նրանց թատերական կեանքի շարունակութիւնը:

Փիթոյէֆներն առաջին անգամ Փարիզ դիտուել էին Théâtre des Arts-ի բեմի վրայ 1919 թուին՝ Հանրի-Ռենէ Լընորմանի ժամանակը երազ է խաղի մէջ: Ժամանակի խորհուրդն չօգտւող այդ խաղը, Փարիզ արձանագրած իր յաջողութեան բերումով, նշանակալից ու ազդեցիկ դեր ունեցաւ զոյգի թատերական կեանքի ապագայ ընթացքն որոշելու համար: Փիթոյէֆները Փարիզ հաստատուեցին 1922 թուին եւ եօթ տարի յետոյ Ժորժ ընդունուեց իրեն Գրանսայի քա-

ղաքացի: Ընդամենը տասը տարի յետոյ՝ 1939 թուին, երբ նոր էր բեմ հանել Իսպանի ժողովրդի քննադատ, սրտի տաք նապի բերումով հարկադրուած դադարեցրեց խաղերը: Ժորժ Փիթոյէֆ վախճանուեց 1939 թուի Սեպտեմբերի 17-ին, յիսունհինգ տարեկան հասակում, Զուիցերլան եւ ամփոփուեց Ժընեւի մօտ գտնուող Genthod հանգստարանում: Բեմի վրայ արտասանած նրա վերջին խօսքերն էին՝ Աշխարհիս երեսին ամէնից ուժեղ մարդը մա է, որ մենակ է մնում:

Ժորժի մահուան բերումով, Փիթոյէֆ զոյգի գործունէութիւնը դադարեց, երկրորդ համաշխարհային պատերազմի նախամուտին. սակայն յետ պատերազմական տարիներում, կինը՝ Լուիզա Փիթոյէֆ Սվետլանա եւ որդին՝ Սաշա, հերթով մինչ 1979 թուը(3) Փարիզի բե-



մի վրայ վառ պահեցին Փիթոյէֆ անունը:

1984 թուին, երբ Ֆրանսա թատերական գործիչները լուծեցին էին յիշում Ժորժ Փիթոյէֆի ծննդեան 100ամեակը, Սաշա Փիթոյէֆ ինձ ուղղուած մի նամակում հարցնում էր՝ «Pourriez-vous me rappeler le sens étymologique de Pitoëff»:

ԲԵՄԱԴԻՐԸ

Ժորժ Փիթոյէֆի բուն ներդրումը բեմական արուեստի մէջ, դերակատարի կատարումը դէպի պարզացում առաջնորդելու եւ բեմադրութեան ձեւը կուռ խրտացման ենթարկելու մէջ է կայանում: Լուիզա Փիթոյէֆի խաղարկութեան ժամն ա՛յնքան տրամաբանութիւն(4), եւ իր խաղարկութեամբ մարմնաւորուած Փիթոյէֆի Հանրի Զորքարդը այդ առումով լաւագոյն օրինակներն են: Նըշուած խաղերի բեմադրութիւնների բեմական լուծումները բխում էին խաղի բընորոշից եւ տրամաբանութիւն(4), երկրի մէջ թաքուն կերպով արտացոլուած, նոյնիսկ հեղինակի կողմից չզիտակցուած, բանաստեղծական շնչի զգացողութեամբ: Փիթոյէֆը միշտ ժխտեց արտաքին լուծումները. նա համոզուած էր, որ բեմադրութեան համար, միմիայն անհրաժեշտ է փնտռել՝ հեղինակի ներշնչման հիմնական աղբիւրը, որպէսզի բեմի վրայ գործողութիւնն ու պատկերը ինքնին էական դառնայ: Այս միտքը բանին, սերուած է զուիցերացի Ժառ Զալբրուգի հափախման (ոխթմիք) ուսմանը, որի հետ Ժորժը ծանօթուել է 1911 թուին:

«Դա իմ եւ շատ աշխիւքների համար մի յայտնութիւն էր: Ես գգացի, որ երկրաչափական ձեւերը, մարդկային մարմինները, որ շարժման մէջ էին տարածքում, մի անձամբ շարժուիչ եւ հրաշալի օրէնքի էին հեթակում: /.../ Նրանք մի քանի գիտելիք, որն ինձ անցաւ, երբ նրանք իրենց մօտ վերագտել էին մի աչքաբոց արուած ունեւարիւն, որն մի վիթխարի ուժ էր պարգեւել նրանց: Ես հիացել, ինձ անգոյր, գրեթէ ընկճուած էի գգում. այդ մարդկային մարմինները տեր էին մի բանի, որից ես գրկուած էի. նրանք գերազանց էին, կասկած չկար պիտի ճալքողի մօտ մնալի: Մի քանի ամիս յետոյ, երբ հետաձուլ էի Hellerau-ից տեր էի դարձել այդ գաղտնիքին: Ես գրեցի էի այն շնորհքը, որը միայնակ ընկճում էր իմ մէջ եւ ես ներքուս կերպով գգում եւ չգիտէի թէ իրապէս ինչ է այն: Վերագտնում այդ շնորհքը չափական գգացում էր: Ես մի նոր գգայութեան տեր էի եւ այն անմիջապէս ծառայեցրի բեմական արուեստին: /.../ Այն մարմինը, որ անգոյր է իր իսկ չափականութեամբ, միշտ էլ իր հագեցեալ ապրումն արտայայտելու մէջ անկարող է լինելու: /.../ Ինձ համար՝ խաղալ, բեմական վիճակ ստեղծել, դերակատարներին խաղի

հանել, նշանակում է՝ գտնել այն «կապը», որն է մի է բերում բոլոր տարբերակի չափականութիւնները: Այդ կապը չափականութեան խորհրդաւոր ուժն է»(5):

Հեղինակի ներշնչման սկիզբին կցուելու բուն ցանկութիւնը, Փիթոյէֆի մօտ իր ամենափայլուն իրադրոժումն է գտել Փիթոյէֆի վեց անձիք հեղինակ են փնտռում խաղի բեմադրութեան մէջ:

Champs-Élysées թատրոնի անպաճոյճ, գեղունակից զուրկ բեմի խորքում բացայայտուած վերելակն օգտագործելով՝ Փիթոյէֆը հեղինակ փնտռող խաղի վեց անձանց, ուղղակի բեմ հանեց հէնց նոյն թատրոնի վերելակի միջոցով: Մի միջոցառում, որին երբ ականատես եղաւ հեղինակը՝ Փիթոյէֆը, իտալիայում միւնխենյոն խաղի նոր բեմադրութեան համար, անձամբ իրացրեց ու օգտագործեց այն: Նա նշուածից բացի, ընդօրինակեց նաեւ բեմադրութեան միւս բոլոր մանրակրկիտ մանրամասնութիւնները:

ՁԵՆԱՆՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

Փիթոյէֆի բեմական ձեւաւորումներում ամէն մի երկ ունի իր գունային յատուկ լուծումը: Բեմավիճակներում դոյնը՝ լոյսի տարբեր երանգաւորումները, նոյնքան էական ու խօսու են, որքան բեմի տարածքում գտնուող միւս բաղադրիչները: Սեւ, մոխրագոյն կամ դուրեւոր՝ երբեմնակի երկնագոյն կապոյտ թաւշէ վարդադրները, կերտուած եռանկիւն տարածքներն ու դասաւորումները, լոյսն ու մութը իրենց երկրաչափական ձեւերի ազդու անմիջականութեամբ, խտացում, ամփոփում են երկրի բովանդակութիւնը եւ սահմանում խաղի տարածքը: Այդ տարածքի մէջ, մի քանի որոշակի իր, խորհրդանշական բնութիւնով, օժանդակում են դերակատարներին ու ամբողջացնում նրանց բեմական շարժումները: խտացումը, պարզացումը եւ չափի զգացումը Փիթոյէֆի արուեստի էական բաղադրիչ տարրերն են: Նրա ձեւաւորումներն ու բեմավիճակներն այնքան անպաճոյճ են, որ հեղինակի թաքուն ներաշխարհը անմիջապէս նկատուում ու դիտողն ուղղակի կըցուած է բանաստեղծական լիցք ունեցող տեսիլքին:

ՄԵՐ ԹԱՏՐՈՆԸ

Յետ մահու, 1949 թուին, Ժ. Փիթոյէֆի յիշատակն ուղղ Մեր քաղաքում խորադիր կրող համեստ հատորի մէջ, ի մի բերուեցին բեմի՝ յատկապէս բեմավիճակների եւ թատերադերձերի մասին, Ժորժ Փիթոյէֆի զանազան դրառումները, տեսակցութիւններն ու ձեւաւորումները: Հատորում ներառուած է նաեւ նրա ամբողջական խաղացանկը:

Փարիզ եւ Եւրոպայի միւս քաղաքների մէջ բեմադրուած, այդ հարուստ խաղացանկն այսօր՝ քսաներորդ դարու վերջին տասնամեակում, իր մշակութային մակարդակով, դեռ ի զօրու է էական, ժամանակակից հարցեր չօգտւողներ: Այնտեղ նշուած են 21 տարբեր ազդուութիւնների պատկանող 112 հեղինակներ, որոնց դրութիւններից Փիթոյէֆը բեմադրել է ընդամենը 207 վերնադիր: խաղացանկի մէջ իրեն հայկական թատերախաղ նշուած է՝ Բուհակի «Սիրոյ ճաղերը». Փիթոյէֆը այն բեմ է հանել 1916 թուին, Ժընեւում:

Գրանցողը դարու երկու պատերազմների միջեւ ընկած տարիներում, եւրոպական ոչ մի երկրի պատկան պետական կամ անձնական թատրոն, նմանակի փայլուն խաղացանկ չի արձանագրել: Յաւանք էր, որ ժամանակին՝ 1936 թուին, երբ չորս Գրանսայիներ (Գոփո, Պաթի, Տիւլէն եւ Ժուլէ) ներառուեցին Քամիտի Ֆրանսէի մէջ բեմադրութիւններ կատարելու, Ժորժ Փիթոյէֆ հակառակ Ֆրանսայի մշակութի մարդու ունեցած իր ներդրումին, իրեն «օտարական», աչքաթող արուեց: Փարիզ, քիչ չէր այն մտաւորականութեան թիւը, որ ի պաշտպանութիւն Փիթոյէֆի, իր բողոքի ձայնը բարձրացրեց. այդ օրերին Եւրոպայի իսկու բարդ վիճակ էր ապրում: Դատարարապաշտութեան իրենց յուշադրութիւնների մէջ զնահատանքի ու երախտագրութեան տողեր նուիրեցին նրան: Ժառ Անուիլ, որի Առանց ֆաւորիտի ճախարհը առաջին անգամ ներկայացուել էր Փիթոյէֆի բեմադրութեամբ, յիշում է՝ «Ժուլէ(6) չէր սիրում Փիթոյէֆին: Մի տեղ պատմեցի, ի մեծ գայթակաւութիւն բոլոր

ԳՐԱՆԴԱԿՆԵՐ ԱՐԹՈՅԷՆ

(Շար. Ա. Էջէն)

Հա պատմութիւնը, որ կը համառոտաւ Զեղչելի չէ, ոչ ալ իւրացուելիք: Անիմաստ է, ոչ ալ՝ ապարդիւն: Պարզապէս մտածելի է: Երկրին առասպելն ու չի դիտեր եւ ո՛վ իսկապէս կրնայ ինքզինք անոր դիւթանքն: Իսկ պատմութիւնը կ'իմաստաւորուի երկին:

Բայց ինձի այնպէս կը թուի որ կրկնակ յետնաշխարհը, այս դժուար պատմութիւնը բարդ յարաբերութիւնն արուեստին իսկ մէջ: Ատոր համար է որ ինձի կ'արտօնեմ յիշատակել զայն Լլայու համար, այսինքն՝ քանակաւոր որդեգրել ներսն ու դուրսը, փոխի փոխ, միասին: Լլայու համար՝ դուրսը: Այդ յարաբերութեամբ՝ որդեգրութիւնը կը դառնայ փոխաբերութիւն այսինքն՝ ծնուցիչ արուեստի: Ան որ հաւաքատութեան փորձը կ'ընէ, փորձելով գտնել հողը, չի կրնար չճակատել արուածի փտանդին: Բայց այդ նորոգ արուածն առաջ, անիկա յայտնութիւնն երկրին եւ ասոր նախադարձին հաղթողութեան: Նախադարձի կուգրել կ'ընուրիչ, ոչ պաշտօնական, ոչ հիւրընկուած եւ ապաշօմէ արուեստ մը, որ մասնաւորութեան է արդիւնութեան, հաւաք դարձ մը ի վեր: Որով երկրի յայտնութեան մէջ նախադարձի դիտող, Արլին դիտող, արդիին դիտն է նոյն տեն:

Որքան խորունկէն մետաղը կը դառնի ձեւը, որքան ծանրութեամբ ձնէ իր անթափանցելի խորիւսին վրայ, քան կը տարուի ազատութեան, դէպ թեթեւ բաց արձակուելու կշռոյթով:

ԳՐ. ՊԼԻՏԵԱՆ

(*)Արքայի քանի մը քանակները ան չին անգամ տեսած եմ Պոլսումի Հայկական Արուեստի ցուցահանդէսին, 1996 ին: Շատ աւելի մեծ քիւլով անոնք կայացուեցան Chemins d'Arménie ցուցահանդէսին, Փետրուար-Մարտ ամիսներուն, Փարիզ: Տրուած էին արտադրական, հարկադրաբար փոքր չափի կտորներ կամ մեծ չափի երկերու բնօրինակներ: Փոքրի եւ մեծի հարցը հիմնական չէ անշուշտ, քանի որ քանակագործը փերը կը մտածէ տարբերակի կերպով տակ:

լայնախոհ անձանց, քէ մի օր մա ան էր "Հային միայն ջարդուած եմ քիւլում"»(7):

Ազգային Գրադարանի ցուցահանդէսի պատասխանատուները, հակառակ իրենց որոշակի ձեռնապահութեան, մասնաշաղկի են «Ջարդուած»-ը ի մի բերել:

Ծանոթագրութիւն. -

- (1) Les Pitoëff, destins de théâtre - BNF cahier d'une exposition - prix 25 F
- (2) Տե՛ս. ցուցահանդէսի համար. Գր. Եւ Լ. Փիթոյէֆների 1924 թուականի ռուսական անցագիրը՝ գտնվ. թատերական «վիզա»-ով:
- (3) Սաշա Փիթոյէֆ (1920-1990) վերջին անգամ բեմ բարձրացաւ 1979 թուին Նոյեմբերին, Փարիզի աշխարհային փառաշունչ ընթացքում, տողերս գրողի թատերադրութեամբ՝ Զեյնովի Շնիկով տիկին խաղի մէջ:
- (4) ա.՝ Պերմար Շո-ի Սուրբ Յովնան (1925-1936).
- (5) Ժորժ Փիթոյէֆ եւ Ռենէ Անուիլ Ժան տ'Արքի ճշմարիտ դասաւորութիւնը (1929-1931).
- (6) Շարլ Փեկի-ի Ժան տ'Արքի (1936):
- (7) Georges Pitoëff — «La Rythmique et l'acteur», Le Rythme, Genève, Février 1925 (pp. 30-31).
- (8) Լուի Ժուլէ (1887-1951) միջազգային համբաւ վայելած փրանսուզ քանդակագործ, բեմադիր եւ ուսուցիչ:
- (9) Jean Anouilh, «La Vicomtesse d'Arlust n'a pas reçu son balai mécanique» (1987), (p. 35).

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՅԻՍ 5
DIMANCHE
5 MAI
1996

LE NUMERO : 5,00 F.

Հիմնադրված է 1884 թ.

ՀԱՐԱՇԻ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիի 215

Հիմնադրված է 1925 թ. (1925-1957)

Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMÉNIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE d'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 368 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 ֆ. - Վեցամսեայ : 560 ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.400 ֆ. (ամենօրեայ առաքում)
1.250 ֆ. (շաբաթական առաքում) - Հատը : 5,00 ֆ.

71° ANNEE — N° 18.847

ԳՈՐՕ, ԲՆՈՒԹԵՆԱԿԱՆ ԵՐԿՆՈՂԸ

Կայանք մը որ չվերանայ ընտելեան
կենդանութեամբ, չուզէ զայն արտայայ-
տել կամ անմիջապէս կապուել: Աւելի
բարձր մըն է որ լուսանկարչական գոր-
ծողութիւնը կ'ընթերցէ ընտելեան հարա-
բերութիւնը վերաբերողը, այն ձեւով որ
պարզ տեսնէ: Ներկայի գործընթացով,
կարելի է նոյնիսկ քանի մը երկվայր-
կան մէջ լուսանկարել իր ձեռքին մէջ
անկող: Նմանութիւնը եւ հարադատու-
թիւնը կատարեալ են լուսանկարում
վերջին հետ: Բայց կա՞յ անձ մը որ չմը-
տնէ թէ անոր քան մը կը պակսի, այն
պարզութեամբ ու զգայնութիւնը զորս ինք ու-
նայ: Եւ տուեալ տեսարանին դիմաց:
Կը կէտին, ոմանք թերեւս պիտի ցան-
այրին պահ մը նկարիչ դառնալ, իրենց
հոգեւորականութիւնը ու յոյզերը կարեւոր
ընտելեան պատկերին դրոշմելու, զայն
կերտելու, զայն մեկնաբանելու հա-
մար: Բնութեան պաշտօնը նկարիչները ա՛յս
չոր ծագում են ընել, իւրաքանչիւրը իրեն
համար նկարչական լեզուով, արտայայ-
տելու համար այն ինչ որ լուսանկարչա-
կան գործիքը կամ վերաբերողութեան
մէջ ալ միջոց չեն կրնար իրականացը-

չայ: Երբ իր մէջ ընտելեան սէրը եւ
զայն արտայայտելու ցանկութիւնը կը
մարմնաւորուին, բնապաշտական նկար-
չութիւնը արդէն իսկ բաւական ճամբայ
կտրած է, ի մասնաւորի Անդրեայ, այդ
չըջանին իր բարձրագոյն արտայայտու-
թիւնները գտնելով յատկապէս Ուիլիսլմ
Թրերըրի եւ ձառն Գոնսթէյպլի գործե-
րուն մէջ, որոնք բազմաթիւ գլուխ գոր-
ծոցներ նկարած էին, երբ Գորո զեռ նոր
մուտք կը գործէր այդ մարդը: Սակայն
Փրանսա տիրող նորադասականութիւնը,
իր դադարաւարականութեամբ եւ յոռու-
հոգեւորական օրինակին վերաբերման
մամբ, կը դրժէ զասականը չըջանող
զուտ եւ հարազատ բնապաշտութիւնը՝
որպէս ինքնին արտայայտութիւն եւ կը
թերազնահատէ ու կ'արհամարհէ զայն,
իրեն ազնիւ եւ բարձր սլացքէ զուրկ ար-
ուեստ:

Այսուհանդերձ, յանձին նորադասական
Փիէ-Անրի տը Վալանսիէնի եւ քանի մը
ուրիշներու, առաջին քայլերը կ'առնուին
բնականաբար ուղղութեամբ, զայն
նկատի ունենալով որպէս անկախ արտա-
յայտութիւն: Ասիկա երեւան կու գայ տը
Վալանսիէնի ազատ ոճով նկարած այն
երկերուն մէջ, զորս կ'իրագործէ իր նո-
րադասական աշխատանքին անկախ: Իր
աշակերտը, Ալիքսիս Միշլայն, հետե-
ւելով իր ուսուցիչին օրինակին, նորա-
դասական նկարչութեան կողքին կը նկարէ
նաեւ անկախ երկեր, որոնցմէ մին, 1812ի
Սալոնին ցուցադրուած, կը խորագրէ
«Պաթօլալուար» եւ անոր կը կցէ «Նա-
խափորձ՝ բնութեան կատարում» բա-
ցատրութիւնը: Գորոյի հանդիպումը Մի-
շլայնին, իրեն տարեկից, արմատական
կարեւորութիւն կ'ունենայ իր ասպարէ-
զին որդեգրելու ուղղութեան մէջ: Գորո
կը հաստատէ. «Բնութեան դիմաց իմ ա-
ռաքին բնականաբար իրագործելի Արքի-
մէշ, այս նկարիչին աչքերուն տակ որ,
որպէս գլխաւոր յորդոր, զիս ուղղեց ա-
ռաւելագոյն բժախեղութեամբ ներկայա-
ցնելու այն ինչ որ կը տեսնեմ աչքե-
րուս առջեւ»:

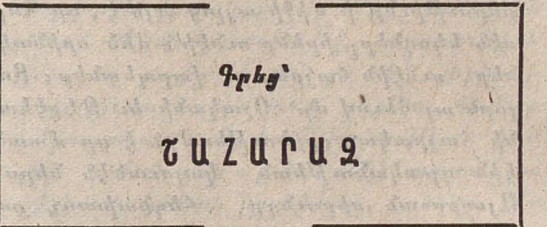
Միշլայնի կանխահա մահէն ետք,
1822-ին, Գորո կ'աշակերտի նորադասա-
կան Ժան-Վիլքթոր Պէթէնի: Այսպէս,
իր կազմաւորումը կ'ըլլայ հիմնականօրէն
նորադասական: Սակայն, միւս կողմէ,
ինք առանձինը կը զարգացնէ Միշլայնէն
Ժառանգած ուղին: 1825-ին, կը մեկնի
Իտալիա, նման այն բազմաթիւ արուես-
տագէտներուն որոնք, Վերածնունդէն
սկսեալ, այս ուստադնացութիւնը յանձն
կ'առնեն, աւելի մօտէն շփուելու արուես-
տի սկուէններուն հետ: Գորո Իտալիոյ
մէջ կը գտնէ «բնութեան օրինակաւոր-
ութիւնն ու վայելչութիւնը»: Ասոնք իր աշ-
խատանքին գլխաւոր յատկանիշներէն
պիտի դառնան:

Վանուէլ Գանթ կ'ըսէ. «Ամբիջական
համալիրութիւն ցոյց տալը բնութեան
բնականութեամբ համարուէր... միշտ նշանն է
ու հոգիի մը»: Ժան-Պաթիսթ Գամբլ Գո-
ն (1796 - 1875) ընտելեան իր անսովոր
թիւով, իր ծայրագոյն ազնուութեամբ
բարեկամեցողութեամբ, անոնցմէ է
որոնք լաւագոյն կը հաստատեն Գանթի
հոգեւորութիւնը: Գորո ինքն իսկ կը յայտնէ.
«Գանթը գործնական ալ աւելի գեղեցիկ
քան է քան տարանջր: Յամեմայնդէպս,
կարելի էր միշտ իր նպատակէ: Եթէ լաւ սիրտ
ունի, անկախ ձեռք գործերուն մէջ պիտի
կարգաւորէ»: Արուեստը, ուրեմն, բարոյա-
կան գեր մը ունի Գորոյի համար, հաւա-
նածք մը՝ ի սպաս մարդուն եւ Արարի-
չի, որովհետեւ կը պատկերացնէ թէ
մարդիկ (ինչպէս եւ երկիրը) ուրիշ բան
եթէ ոչ անցատուած մասերը՝ գերա-
նշան եւ անհուն իմաստութեամբ մը»: Գո-
ն արիւստոտելեան եւ ստոյիկեան ըմբռ-
նումով, ինքզինքն եւ իր աշխատանքը կը
տեսնէ տիեզերական հոլովոյթի մը ծի-
ւի մէջ, Գերագոյնին կողմէ տնօրին-
ուած: Իր գերմ ուրեմն, բնութեան երկ-
նայն է, համեստ, հնազանդ եւ հաւա-
նածքով պատաստելի մը նման:

Սխալ վերանորոգող ընտելեանը աւե-
րջան տեսնում մըն է Գորոյի համար, ո-
րոնք գոյութիւն կրնայ հիւսել հիմնուե-
լով ըմբռնութեան վրայ: Գորո կ'որոշէ նիւթ մը նկարել, երբ անի-
ւոր շարք կը բուրժէ: Դժուար է, գուցէ,
բնութեան հանգչող նկարիչի մը նուիրու-
թիւնը յայտնող աւելի խոստուն ընտրողութեամբ
զանալ: Գորո իր կեանքը կը կապէ անոր:

Հալի իւզանկարներ են, տեսարաններ եւ
անհատներ պատկերող: Ոմանք մէկ
շունչով նկարուած ըլլալու տպաւորութիւ-
նը կը թողուն, ինչպէս «Օգոստինոսի կա-
մուրջը Նէրայի վրայ, Նարնի» (1826),
մինչ ուրիշներ աւելի բանաւած են: «Օ-
գոստինոսի կամուրջը Ներայի վրայ,
Նարնի»-ն, բաղդատած նոյն շրջանի բնա-
պաշտ այլ նկարիչներու գործերուն, ա-
ւելի ուղիղ կերպով կ'աւետէ տպաւորա-
պաշտութիւնը, իր անմիջականութեամբ,
նկարը ողորդող լոյսով եւ համառօտաբո-
ւեամբ: Լաւատեսութեան, ցնծութեան
լոյս մըն է որ այստեղ կը տրեւ, երեւ-
նամեայ երիտասարդի մը բնութեամբ
արտեցումը արտայայտող: Նկարին յա-
ջորդական հորիզոնական մակարդակնե-
րը կամուրջէն կը սկսին ու կը յանգին հե-
ռուն, հորիզոնի լեռներուն, անոնց գու-
գահեւ եւ անոնցմէ վեր գտնուող ամպե-
րուն, զարկ տալով նկարին տիրող խա-
ղաղութեան, կերպ մը՝ որ Գորոյի մօտ
յաճախակիօրէն կը յայտնուի: Մինչ վի-
պապաշտ մը, քանդուած կամուրջնե-
րէն մեկնելով, ողբերգական կամ թեւա-
ծող յոյզեր արտայայտող նկար մը պի-
տի յօրինէր, Գորո կ'անջատուի անեկտո-
րային անկարիներէ եւ նկատի կ'ունենայ
միայն պահ, բնութեան կ'ընկալ մը,
իր ամբողջ փարթամութեամբ եւ խի-
ղով:

Գորոյի համար Հռոմը «եզակի քաղաք
մըն է իր գիծերուն խաղաղութեամբ եւ
վեհալութեամբ»: Եթէ երկու համայնա-
պատկերները, «Հրապարակը՝ Փարնէզէ
պարտէզներէն դիտուած» (1826) եւ «Կոր-
սիոնը՝ Պալատինոյի Փարնէզէ պարտէզ-
ներէն դիտուած» (1826), կը միտին ըն-
դարձակ մասեր ներկայացնել «յաւիտե-



նական քաղաք»-էն, անդին կան այլ իւ-
զանկարներ, որոնք քաղաքէն որոշակի
կէտեր կը պատկերեն, ինչպէս 1826-1828
չըջանին իրագործուած «Հռոմ, Սան Պար-
թիոմէոյի կողին եւ կամուրջը», «Հռոմ
Սան Անճելո դեհակը եւ Տիբերիոսը» եւ
«Կորսիոնը՝ Կոստանթինի կամուրջիցէ կա-
մարներուն ընդմէջէն դիտուած»: Սա-
կայն, մինչ համայնապատկերները տա-
րակին դասականութիւնը կը յայտնեն ու ա-
նոնց համադրումը ձեւով մը պայմանա-
կան կը թուի՝ յատկապէս առաջինին
մէջ, առաջին տեսարաշարին գտնուող ծա-
ռերով, միւս իւզանկարները, իրենց տա-
րածուն միջոցներով, իրագործման լայն
շունչով եւ կուռ կառուցումով, աւելի
յանդուղն երկնում մը կը հաստատեն:

Այս շրջանի գործերէն յատկապէս ու-
շաղբաւ է «Հռոմ, Սան Պարթիոմէոյի
կողին եւ կամուրջը», ուր միջոցաւ
ու լոյսը խաղաղ եւ հաճելի միջօրէ մը
կը պարզեն: Ամէն ինչ կանգ առած է կար-
ծէք եւ միայն մակոյկ մը, կեղծոյն կըզ-
դին եզերելով, դանդաղօրէն կը սահի,
հայեանման շարժման մակերեսին եւ զգալ
կու տայ թէ վայրը անընթաց չէ... Հա-
մադրումը, նկատի առած յատկապէս
կեղծոյնի կողին, իրարու զօգուող տունե-
րով, հոն կիրարկուած ուղղահայեաց,
հորիզոնական եւ չեղակի կռոյթներով,
անկիւնաւոր ծաւալներով եւ տեսողաչ-
տերուն, մակարդակներու ներթափանցու-
մով, անխառնակութիւնը մտածել կու
տայ սէզանեան եւ կամ կարգ մը խորա-
նարդապաշտ պատառներու մասին,
Ժորժ Պարքի եւ Փապլո Փիքատի կողմէ
իրագործուած, ինչպէս դիտել կու տայ
Մաքս-Փոլ Ֆուշէ(1):

Ի մտի ունենալով այս պատառին հա-
մադրումին անհատու բնոյթը, կ'արժէ
զայն մանրամասնել:

Հիմնական կռոյթը որ կը տրեւ այս-
տեղ, հորիզոնականն է եւ ուղղահայեա-
ցը, որոնց միջեւ, պատերուն չեղակի
ստուերները եւ կեղծոյնի կողքին երկու
կողմերուն գտնուող կամուրջներուն կի-
սարկոյր կամարները, նուրբ կտրատում-
ներ եւ անցքեր կը ստեղծեն, մինչ տու-
ներու պատուհանները կ'էտադրական շա-
րահիւսութիւն մը կը հանդերձեն, ինչպէս
եւ տեսողական այլապէս մակարդակներ՝
յաւելեալ խորութիւն տալով տեսարանին,
որ կազմուած է յաջորդական երեք լայն
երկզնիքէ, որոնք են երկինքը, կառոյց-
ները եւ գետը: Իսկ ինչ որ այստեղ Գո-
րոյի յօրինումը մասնաւորապէս կերպով
կը բնորոշէ, այն ալ ասոր հիմնովին է
աւելեալ միջինի դրոյթին վրայ, որուն
կորիզը կը կազմէ ուղղահայեաց անտե-
սանելի աշն գիծը որ գտնուողապատուէն
կ'անցնի: Եւ որպէսզի մեր ուշադրու-
թիւնը չծանրանայ վերը, դանդաղատան
վրայ՝ խախտելով ընդհանուր հաւասարա-
կըշտութիւնը, Գորո, անկէ ուղղահայե-
ացօրէն դէպի վար, գետափին կը գետե-
ղէ սահող «անշան» մակոյկը, որ խոր
քին մէջ կարեւորագոյն տարր մըն է,
համադրողական իր դերին բերմամբ:
Այսպիսով, երկնքի ամպերուն հորիզո-
նականութեան եւ շուրին հորիզոնական
գիծերուն միջեւ, վերէն վար անցք մը
կը ստեղծուի եւ դիտողին նայուածքը ա-
տիճանաբար կը տարածուի ամբողջ տե-
սարանին վրայ: Ասիկա տեղի կ'ունենայ
նաեւ մակոյկին հորիզոնականութեամբ
որ, երկու ուղղութիւններով, ալ եւ
ձախ, հորիզոնական կռոյթը կը տարա-
ծէ եւ նկարին երկու կողմերը, երկու կա-
մուրջներով, իրարու կը կապէ:

Այլ երկեր, Հռոմէն կամ անոր շրջա-
կաքէն տեսարաններ ներկայացնող, լի-
վին կը յայտնեն Գորոյի ձեռք բերած
վարպետութիւնը, երբ զեռ երեսուն տա-
րեկան է: Եթէ նկատի ունենանք նկար-
չական ասպարէզ համեմատաբար իր ուշ
մուտք գործելը, ապա կրնանք պատկերա-
ցնել յղացողական այն արագ եղափո-
խումը որ իր մօտ տեղի ունեցած է:

Այս գործերուն մէջ, Գորոյի նկարչա-
կան լեզուն յստակ նկարադրմը մը ունի:
Վրձնահարուածը պարզ է եւ անմիջական.
ան չի նկարագրել այլ՝ կը նկարէ, աշ-
տինքն՝ հիմնականը կը թերագրէ, գունա-
յին յարաբերութիւնները կը կերտէ: Մա-
կերեսները նոյնպէս կը պարզացուին:
Երբեմն միանգամայն հարթ շերտեր դաշտ
մը, մարգագետին մը կամ հողային տա-
րածութիւն մը կը բնորոշեն: Մանրա-
մասնութիւնները կը չեղաքացուին՝ ընդ-
հանուր էութիւնը արտայայտելու հա-
մար: Իսկ ձեռերն ու տեղական գոյները
մեղմ են եւ նուրբ, մինչ գիծերը սա-
հուն: Գորոյի մօտ չկայ բախում, պըր-
կում, կամ զօրաւոր հակադրութիւն:
Բայց գոյութիւն ունին հովուերգական
քնարականութիւն մը, անժամանցելիին
զգայնութիւն՝ որ բնապաշտական վի-
ճակ մը կ'արտայայտէ, երկնոյին խոր
ոգեկանութիւնը յայտնող:

Գորոյի արտանկարումը բնութեան,
կը հիմնուի թէ՛ առարկայական եւ թէ՛
ենթակայական մօտեցումի մը վրայ: Կը
յայտարարէ. «Բնութիւնը հաստատաբար
կերպով ներկայացնելու հետամուտ ըլ-
լալով իմանք, երբեք չեմ կորսնցնել
յուզումը որ զիս կը պատէ»: Եւ կը չեղ-
տէ. «Թող զգացումը միայն ձեռք առաջ-
նորդը ըլլայ: Իրականը մէկ մասն է ար-
ուեստին. զգացումը զայն կ'ամբողջացը-
նէ»: Ասոր կողքին, թարմութեան, ան-
միջականութեան, պարզութեան, զուար-
թութեան եւ անբծութեան այն զգայու-

(Շարք Գ. Էջ)

ԶՈՐՐՈՐԻ ՇԱՍՄԱԽՈՐՈՒԹԻՒՆԸ

1

Փոքրիկներ, եկէ՛ք, հաւաքուեցէ՛ք, հէքեաթ պիտի պատմեմ: Լոս-Անճըլըսի մասին: Քիչ մը համեմատած հէքեաթ մը, բայց հէքեաթ մը նորէն ալ: Կը կոչուի՝ «Արխիւ Հասնութի»: Գրքի կողքին հրամցուած է տեղեկութիւն մը՝ «Վէպ մը», «Արխիւ Հասնութի, Վէպ մը»: Արխիւ հասնելու համար վէպի մը: Անահիտ մը կայ ի միջի այլոց այս հէքեաթին մէջ: Իր մասին կ'ըսուի հետեւեալը. «պատմաստ էր... իւրաքանչիւրին հետ տանելու մտերմութիւնը իր ֆիզիքական գերազանց կէտին՝ եթէ միայն վստահ ըլլար որ ինք գերծ պիտի մնար հասնութի մէջ: Զարմանալի դործածութիւն մը, առնուազն «Հասնութ» բառին: Զէ բառաւոր, թէ ինչ են այդ հաւանական բարոյականութիւնները, բայց այդ չէ՛ իմ հարցս: Հասնելը, այս կամ այն ձեւով, պէտք ունի արխիւի: Այս մէկը՝ յայտարարութիւն մըն է գրեթէ: Կ'ուզեմ գիտնալ, թէ ինչո՞ւ աշխատէս է: Կը հասկնանք, թէ «վէպ» գրելու համար, արխիւներ պահել պէտք է: Բայց «Հասնելը» համար, ինչո՞ւ արխիւներ: «Հասնելը» ի՞նչ կապ ունի «արխիւ» պահելուն հետ:

Իշխան ծինպաշանի առաջին վէպն է՝ հրապարակ իջած: Մեծ վէպ մը չէ՛ բայց կարեւոր վէպ մըն է: Երբ այս գիրքը ձեռք առի, դայն կարդալէ իսկ առաջ, չգիտնալով քաղաքականապէս անոր պարունակութիւնը, չգիտնալով ուրեմն տակաւին, թէ «մեծ» վէպ մըն էր կամ ոչ, գիտէի որ պիտի գրէի՝ անոր մասին, ու պիտի գրէի սապէս. «Ի. դարու վերջին տասնամեակին ամենակարեւոր գիրքերէն մէկը հայերէն լեզուով»: Փոքրիկներ, գիտէ՞ք որ 1929-ին Փարիզ լոյս տեսած Ծահնա Ծահնուրի Նահանջն ալ մեծ վէպ մը չէր: Դարձաւ սակայն Ի. դարու ամենակարեւոր հայ վէպերէն մէկը: Երբեմն այսպէս՝ գիրքերու ճակատագիրը որոշուած է յառաջուց: Կապ չունի իրենց «մեծութեան» հետ: Ուրիշ օրէնքներ կը ղեկավարեն կարեւորութիւնը: Նախ եւ առաջ թերեւս հեղինակին հաստատ կամեցողութիւնը՝ պատմութեան մէջ արձանագրուելու: Արխիւ կազմելու կամեցողութիւնը, պատմութեան համար: Արխիւ՝ պատմութեան հասնելու համար: Այո՛, որպէսզի մենք պատմութեան հասնինք: Եթէ ոչ՝ ինչի՞ պիտի ծառայէր արխիւ մը: Գիտէ՞ք, այնպէս չէ՞, որ Ծահնուրն ալ իր վէպով՝ կ'ուզէր առաջին քարը դնել «Պատկերազարդ Պատմութիւն Հայոց»ի մը: Իր պարագային ալ՝ արխիւ էր հրամցուածը, ներկայ եւ ապագայ պատմութեան համար: Արխիւ մըն էր իր սերունդին մասին, արխիւ մը՝ այն Փարիզին մասին, որուն անձանք, քաղաքական ընդերքին մէջ Սփիւռքի առաջին սերունդը ստիպուեցաւ միջոցաւ, երբեմն՝ անդարձ կերպով ընկղմել: Արխիւ մը՝ այդ սերունդի գոյացումներուն, տենչութիւններուն, փորձութիւններուն ու փորձառութիւններուն մասին, այդ սերունդին կողմէ վսեմացուած կրթութեան մասին, այդ սերունդի լեզուին մասին:

Ըսածս կը թելադրէ բնականաբար՝ որ երկու վէպերը դրած եմ կողք կողքի մտքին մէջ: Ատիկ անդին թերեւս՝ կարելի ըլլայ հասկնալ հակառակորդութիւնը 1929-ին եւ 1995-ին միջեւ, Փարիզի եւ Լոս-Անճըլըսի միջեւ, Պոլսէն գաղթելուն եւ Միջին Արեւելքէն գաղթելուն միջեւ: Բայց հանդիսութիւնը կը մնայ ի գորտ, հակառակ բոլոր տարբերութիւններուն: Կան այսպէս՝ մեկնումի քաղաքներ (Պոլիս, Պէյրութ) եւ հասնումի քաղաքներ: Կայ կործանում մը, սկզբնական ուղեւորութեան, իւրաքանչիւր պարագայի: Ուղեւորութիւնը յուղարկաւորութիւն մըն է, դարուն ալ՝ եւ ա՛յս ծայրը: Ծահնուրի Պոլիսը պէտք է ժրտուէր, վերջապէս իրեն ժառանգ, որպէսզի դոյնանալը դառնար կարելի վերջապէս քաղաքին մէջ: Որպէսզի կարելի դառնար «նորագոյնանալ»ը: Առանց սկիզբի, առանց անցեալի, առանց «մեծ օրինակներու»: Ըսի՝ «արխիւներ պատմութեան համար»: Ուղեւոր եղէ՛ք սակայն. վիպական արխիւներ չեն գրուիր ներկան «վիպի»-ու համար(2) ապագայ պատմագրութեան մը սիրոյն: Ծատ աւելի բարդ գեր մը խաղալու կոչուած են: Ներկան կը «վիպի» ներկային սիրոյն: Ներկան կը «վիպի», զայն նոյն

պահուն՝ պատմութեան վերածելու համար, նոյն պահուն՝ «Հասնել»-ու համար պատմութեան: Ի չգոյ՛՛ դոյնանալու սահմանում անձերուն ճակատագիրն է եւ ստիպողութիւնը: Ծահնուր, անձը, ինչպէս գիտէ՞ք, չգիտեցաւ այդ ստիպողութեան:

Բայց կա՛յ աւելին, զոր հիմա պիտի ըսեմ: Դուք, փոքրիկներ, հաւանաբար՝ առանց քաղաքական, կամ գրեթէ առանց քաղաքական, հասած է՛ք հասնել մին քաղաք: Կ'ուզեմ ըսել՝ հասնողներ էք: Ես չեմ մեկնած ո՛չ մէկ տեղէ: Ուրեմն՝ չեմ հասած: Կը պատկանիմ հասնումի քաղաքին առանց հոն հասած ըլլալու: Զեմ գիտեմ՝ ո՞վ աւելի բախտաւոր է, դո՞ւք թէ ես: Բայց նոյն ժամանակին մէջ չենք ապրիր: Կ'ապրինք կողք կողքի թերեւս, դէմ դիմաց, կրնանք նոյն իսկ դպիլ իւրաքանչիւր, ճմուռի ֆիզիքական ներկայութեան ահռելի յուզումով, բայց անհունութիւն մը պիտի բաժնէ մեզ ընդ միջոց: Որովհետեւ ձեր ժամանակին հունը եւ իմ նոյնը չեն: Դուք՝ հասնումի ժամանակին մէջն էք: Հասնումի արարածներ էք: Ես՝ ո՛չ: Ես երեք տարեկան վերջն եմ, եւ կը տեսնեմ ձեր հասնելը, որքան տարբեր՝ իմիններուս հասնելէն, ճիշդ եթեանասուն տարի առաջ, ուրիշ երկիր մը: Ժամանակներու բախում մըն է: Ի՛նչ հրճուանք է, Աստուած իմ, աշխարհը որքան փոխուել է: Ես եթեանասուն տարի եմ եմ ձեզմէ: Կը գիտեմ ձեր հասնելի իրենց աչքով: Նոր, երիտասարդ, կորովի հասնել մը: Պերձանք մը, սիրանք մը՝ հասնելուն մէջ:

Բացառեցի ուրեմն (օգտուեցայ ծինպաշանի վերնագրին խորունկ թելադրանքէն), թէ ինչո՞ւ «Արխիւ Հասնութ»-ը դատաւարուած էր կարեւոր վէպ մը ըլլալու: Եթէ աւելի սովորական ձեւով նայինք իրերու ընթացքին, եթեալ գրելով որ կայ մեզ բոլորս պարփակող ժամանակ մը, «Արխիւ Հասնութ» Սփիւռքի չորրորդ սերունդին վէպն է, մէկը՝ վէպերէն, ինչպէս՝ Ծահնուրի «Նահանջ»-ը եւ Որոտի «Փորձ»-ը սահմանուած էին ըլլալու ի սկզբանէ՝ ժամանակաց անտի եւ ընդ յաւիտեան՝ առաջին սերունդին վէպերը: Պէյրութի եւ Պոլսոյ միջեւ տարբերութիւնը ի միջի այլոց այն է, որ Պոլսէն եկողները իրենք ունէին մեծ օրինակներ, ունէին հայրեր ու վարպետներ: Բոլորն ալ ձեռով մը՝ Օշականի եւ Թէքեհանի գրականութեան հիմնաքարն էր մտած էին գրականութեան կայունութիւնը: Այսօրուս սերունդը, հեղինակաւոր յարակարծութեամբ մը, չունի եւ չէ ունեցած ո՛չ մէկ վարպետ: Ինքզինքը կերտած է ու կը կերտէ: Միս միակը: Զեռոյցն վերականգնող ամէն ինչ: Հիմա է որ կը փորձարկենք խորքին մէջ Սփիւռքի արժանատի անհայրութիւնը: Ծինպաշանին ո՞վ սորվեցուցած է գրականութիւնը: Ո՞վ բռնած է զինք գրականութեան աւագանին վերեւը, որ մկրտուի իրեն գրագէտ:

2

Ի՞նչ կը պատմէ Իշխան ծինպաշանին վէպը: Առաջին հերթին՝ կը պատմէ լեզուն որով կը պատմէ: Ծինպաշանին քով կայ լեզուական կիրք մը, որ գրեթէ իր նմանը չունի մեր նոր գրականութեան մէջ: Տարիներէ ի վեր՝ պարբերաբար կը լսէինք ալ ու ձայն, որ մէկը չէ՛ր յաջողած Պէյրութը, Պուրճ Համուտը հրամցնել: Ծինպաշանի Պէյրութը չի հրամցնել (զոնէ՛ երեւութապէս): Բայց Պէյրութին հոս՝ կը փոխադրէ կենդանի, խօսուած, եփուած, տրորուած, կաղաքող ու սրացող արեւմտահայերէն մը, վերականգնացած Լոս-Անճըլըսի հայ - ընկերային կեանքի սահմաններէն ներս, բնական հետո՛ւ մեր գիտած գրական լեզուն: Հետո՛ւ մանաւանդ՝ Պէյրութին յատուկ գրական հայերէնի տափաւորութիւն: Հոս է այս հատորին հրաշքը: Այնքան առնի որ կը մնար ինքն իր մէջ, Պէյրութը անկարող էր իր էութիւնը եւ իր առօրեան քաղաքայնութիւնը: Այս երեւոյթը թարգմանուեցաւ տասնամեակներու ընթացքին՝ արժէքաւոր գործերու ողորդական քաղաքականութեամբ անհոգ, գրական գեանի վրայ: Բայց արտայայտուեցաւ նաեւ հակառակութեամբ, տափակցուած լեզուի մը գործածութեամբ, նոյնը՝ Պէյրութի բոլոր գործերուն մօտ: Ծառակեանի վերջին տարիներու վէպերը ատոր յարացուցական եւ ողբալի օրի-

նակներն են: Այդ յղուին ու ջնարակուած լեզուն, որ ընդունելի էր, մինչեւ իսկ ողջունելի, թերթերուն եւ հանդէսներուն մէջ (ա՛յն է, որ Ի. դարու սթանտարտ արեւմտահայերէնին տուած իր վերջնական ձեւաւորումը), կատարեալ աղէտ մը հանդիսացաւ լեզուական զգացողութեան դեմ իր պայ: Անտեսանելի էր այդ աղէտը տակաւին երէկ: Վաւերական գրողներու քաղաքականութիւնը աչքի չէր զարնէր: Բայց կար մարդ մը, որուն մէջ անմիջականօրէն զգալի էր այդ աղէտը: Թարգմանութիւններու մարզն էր այդ: Հոն է, որ կը տեսնուի քաղաքական կերպով՝ Պէյրութեան յղուած ու միապաղաղ արեւմտահայերէնին սահմանափակութիւնը: Ընդհանրապէս պատահական հասարակութեան ուղղուած թարգմանութիւններ էին ասոնք, ուրեմն իր թէ՛ դաստիարակչական նպատակներով կատարուած, բայց անոնց մէջ կը տիրէր լեզուական անարագութիւն, վանող, երբեմն՝ ապշեցուցիչ խաղութիւն մը: Մատչելիութեան եւ մաքրամաքրութեան գաղափարաբանութիւն մը լեզուն պարզած էր այսպէս՝ իր հիւսթէն, իր կենսունակութեան, իր ճոխութեան, իր հնարամտութեան, իր համ ու հոռէն, իր խոթերէն նաեւ: Նոյն չըլանին, պէտք է Պոլիս երթալ եւ երբեմն Կոպէլեանի թարգմանութիւնները կարդալ, ապրող (եւ զարգացած) հայերէնի մը նմոյշը գտնելու համար:

Լեզուն չուր՝ կեդրոնացուցի առայժմ՝ ծինպաշանի գրքին յառաջ բերած նորոգութեան հարցը: Հարց մը, որ հաւանաբար՝ շատ աւելի ընդհանուր է: Հոս առաջին անգամ ըլլալով ինքն իրմէ դուրս փոխադրուած Պէյրութ մը կը յայտնուի մեր (եւ իր) աչքին ինչպէս որ էր, կամ թերեւս ինչպէս որ երբե՛ք չէր եղած: Կը յայտնուի իր զարտոգորութիւններով, իր ուսականութեամբ: Պէտք է «կեդրոնափոխուած» ի ներքինով, որպէսզի հասնել իր «կեդրոն»ին: Պիտի տեսնենք քիչ ետք, թէ «փոխում»-ի տըրամախոսութիւն մը կը գործէ՝ այսպէս Իշխան ծինպաշանի վէպին մէկ ծայրէն միւսը:

Մինչեւ այսօր, եթէ քաղաքներ Զաւէն Պիպեհեանը, Պոլսոյ մեծագոյն վիպագիրը (եւ մեծագոյն անձանք), մէկը չէր համարձակած խօսակցական, խմբային, ակումբային, փողոցային, տնային, ընկերային արեւմտահայերէնը, իր կերտումի եւ գործածութեան հաւաքական պայմաններէն վիպող հաւատարմութեամբ շրջապատութեան մէջ գնել եւ զայն արտայայտութեան հիմնական գործիքը դարձնել: Այս իմաստով՝ լեզուական հանգէս մըն է Ծինպաշանի վէպը ա՛յն բանէ առաջ: Céline եւ Frédéric Dard-ի միջեւ տեղ մը թերեւս կարելի ըլլայ տեղադրել հոս հրամցուած լեզուական ազատութեան: Մէլին դարուն երեսունական թուականներուն՝ փարիզեան արուարձաններու լեզուով թափած է իր ամբողջ մաղձը քաղցրեկութեան դէմ: Ֆրեդերիք Տար գողականներու լեզուով գրած է ոստիկանական վէպեր: Առաջին պարագային՝ արուարձանային լեզուն կը հասնի դիւցազնեղբայրական համեմատութիւններու: Երկրորդը՝ պարագային՝ գողականներու պատկերազարդ լեզուն կը դառնայ հետզհետէ՝ հեղինակին բառաստեղծական արտոգորութիւն մեթոդը: Սկիզբը հաւանաբար՝ հաւատարմ գողականներու իսկական լեզուն, կը դադրի սակայն շատ արագ կերպով՝ առարկայական ըլլալէ, կը դառնայ դուռ հնարանք հնարելու սիրոյն, ինքնաստեղծ լեզու: Ծինպաշանի մօտ կայ նոյնպէս «բարբառային» եւ «ժամկոնային» արեւմտահայերէնը ատաղձ ու ներշնչման աղբիւր դարձնելու հաստատ հակումը, ոճային եւ բառային մակարդակներու վրայ միաժամանակ: Ոճային գեանի վրայ՝ իսկական հրապարակութիւն մըն է, ամէն վայրկեան, ամէն պարբերութեան մէջ՝ նոր անակնալներով: Լեզուական շտապութիւնը, ճիշդ է, չի կրնար միշտ յաջող ըլլալ: Կայ հաւանաբար՝ թափօնի բաժինն ալ հատորին մէջ, զիւրին կամ տկար ազատութիւններու եւ ոճաստեղծութիւններու ամբողջ շերտ մը: Մնացեալը սակայն՝ անզուգական է: Գրականութեան անդին անցնող ուսումնարարութիւն մը պէտք է կարենար օր մը՝ Ծինպաշանի բառային եւ ոճային ստեղծութիւններու ամբողջ տիպաբանութիւնը կազմել:

3

Ի՞նչ կը պատմէ այս վէպը, իր լեզուն պատմել անդին: Անկասկած՝ Լոս-Անճըլըսեան կեանքն էր դուռադուռ: «Շեշտ» անունը կրող երեւակայական ամապրի մը կեանքին ներքին ծալքերը եւ անոր խմբագիրներէն մէկուն արկածախնդրութիւնները: Հէնք՝ ոստիկանական, պարունակութիւնը՝ ընկերային ու անձ-

նական: Վէպին մէջ ի հարկէ՝ ոստիկանական անդալտ ու երկարածիք պատմական մը կը պորձէ. խմբագրական սպանութիւնը խմբագրի մը կողմէ, որ յետոյ անձնասպան կ'ըլլայ: Հայաստանի օրնութեան համար հաւաքուած գրական գործածութեան շուրջ յայտնուելուներ խոստացող յոգեւած մը գրուած ու անհետացել է: Առաջին դէպքով պատմող անձին պարտականութիւնն է անհետքը պտնելը: Այս միջադէպը ո՛չ միայն լուծումի չի յանդիւր, այլեւ ո՛չ մէկ լուծելի չի հանդիսանար վէպին կազմակերպչի կողմէ: Պատմական ակնի՝ fausse piste մըն է: Վէպի մը հրաշալի նիւթը ըլլալ քաղաքական գրութեան մը անտալուծութիւնը, անոր առիթով կատարուած հետախուզութիւնը, որուն ընթացքին տախտիկը դառնար ինքնախոյզ: Բայց չէ բնաւ հեղինակին նպատակը: Այն իւր ընթացիկներու հրամցումը խաղէն մէկն է միայն: Պատմուի հէնքէն ալ դին՝ միջավայրը: Հայկական ամաթթի մը ծիրէն ներս՝ իշխանութեան ղեկը, իշխանութեան եւ սեռականութեան միջեւ գաղտնի կամքները: Մարդիկ ինքնաթիւ տիպարներու նկարագրութիւնը, այդ երկու բեւեռներուն միջեւ տարուբերումը: Հայկական թիւթ մը մանր-միջավայրէն անդին ալ՝ լայն միջավայրը, Լոս-Անճըլըսեան յուսկութիւնը, անոր նոր գաղթած տեսակ մասնակալութիւններու, ընտանեկան, քաղաքական բնականներու, արգանդային խեղճ ու կրակ ազատութիւններու խոցը շարունակ, որմէ անդին ուր գծուած է «Սփիւռք» ծանր ու անխաչելութեան ներկայացում մը» (էջ 11):

Հէնքին, վայրերուն եւ միջավայրերուն պէտք է աւելցնել այս բոլորը պիտի ողորդուէր կառոյցին նկատմամբ: Ամենակիցը՝ առաջին դէպքով պատմողը կը պատմաստեղծութեան խոցը: Կը պատմուի ուրեմն իր վերջին շերտը ԼԱ-ի մէջ եւ յետոյ՝ նախորդող կու ամիսներու անցուղարձերը: Պարունակ կառոյց, որովհետեւ վէպը ձեռքին միջոցներ չի ստեղծեր պատմելու եւ իրադարձութեան ժամանակները միջեւ բախումը կազմակերպելու: Համար: Ժամանակներուն հանգէպ այս տարբերութիւնը կը մատնէ կառուցած մտածողութեան պակաս մը, քիչ մը քան մանալի՝ այսքան արդիական ոճով գրի մը մօտ: Հոն է նաեւ, որ կ'որոշուի վէպ-հէքեաթ գաղափարը «Վէպ» կուած այս ջերմէն ներս՝ չէ՛ արձանագրուած պատմութիւն ժամանակը: Իրար թիւն մը որ զգալի է ամէնէն աւելի, կը գործը երկրորդ դէպքով կը փսի իր մասին: «Որքան ընդունելի իր չէ՛ր անհետացած անհայտական անկախութեան քաղաքականութիւնը...» (էջ 11), «եթէ հայ չէիր...» (էջ 14): Փորձանակ վէպին հանելու, վէպին փախելու ձեւ մըն է արդեօք: Գիրքին մէջ կը կարդանք շատ լայնական նախադասութիւն մը այս ողորութեամբ, «ժամանակ» բառին դարձուի գիր գործածութեամբ ալ աւելի շեշտուած: «Ժամանակներու պիտի յանձնէի փոխուտու եղանակին» (էջ 12): Այս ձեւակցուած արտաքին կառոյցի հարցը զգրի «արտաքին» ըլլալէ(3):

Արտաքին կառոյց, հէնք եւ միջավայր վէպի երեք հիմնական տուեալներն են տարբեր մակարդակներու նկատմամբ: Ըսի, որ այս վէպին մէջ՝ հետախուզող չի դառնար ինքնախոյզ: Եւ կայն, անկախ հետախուզութեան, պիտի մէկ ծայրէն միւսը կայ «ինքնազուգական» թեման: Թեմայէ աւելի՛ թեւս նախընտրելի ըլլալը գործածել հետախուզութիւնը կամ մտասեւեռումը բառերը: Ինքնախոյզը այստեղ՝ կ'ուզէ «փոխուել», անշուշտ՝ գտնելու համար ինքն, հասնելու համար: Բո՛ւն մտասեւեռումը այս «փոխուել» բառին շուրջ թէ՛ կայ այս գրքին մէջ Լոս-Անճըլըսեան փոխադասութիւն մը, ան ալ նոյնպէս՝ կապուած է «փոխուելու» այս անհրաժեշտութեան, յաճախեալ դարձուի քաղաք ու աշխարհ փոխելով՝ պիտի փոխուի: Կի՛ն փոխելով՝ պիտի փոխուի: Կամ ընդհակառակը՝ նախընտրելի է արդեօք մնալ նոյն քաղաքին՝ նոյն կնոջ հետ, փոխուելու համար: Վէպին կեդրոնական հարցադրութիւնն է Առաջին ջերմը այս մտասեւեռումը ներկայացնեն հրաշալի կերպով, խաղալով «փոխ» արմատին բոլոր կարելի թիւներուն հետ, երբեմն՝ գրեթէ տակաւաբար: Լոս-Անճըլըս քաղաքը իսկ իտէ՛ալ պարունակն է, ծինպաշան կ'ըսէ՛ անոր «փոխադասութիւն»-ը, որ որ այդ քաղաքէն ներս՝ անդադար չի փոխադրուել առանց տեղափոխութեան Սյո իմաստով՝ «Լոս-Անճըլըսի գիրքը»

Fonds A.R.A.M

ԳՈՐՕ, ԲՆՈՒԹԵՆԱԿԱՆ ԵՐԿՆՈՂԸ

(Շար. Ա. Էջեն)

Թիւրքի որ իր գործերը կը տածեն, իր արտայայտութիւնը կը գտնէ Գորոյի հետեւեալ խօսքին մէջ. «Ամէն օր կ'աղօթեմ որ Աստուած գիտ մտնուի դարձնել, այսինքն՝ գիտ մեղքներու դիտելու եւ գայն արտաքինութեամբ մտնուի մը նման, առանց կողմ բռնելու»: Եւ «պարգումակութիւն»ը գոր ինք կը շատապահէ եւ որուն քանիցս կ'անդադրուի, գլխաւոր եւ տալու համար է զգալութիւններու եւ տպաւորութիւններու անմիջականութիւնը, բնութեան անադարտութիւնը, իր սկզբնական թարմութեամբ: Գորո այս բոլորը կ'իրագործէ յատկապէս ընթացակարգով մը, միշտ աչքի առաջ ունենալով «ամբողջութիւնը, ան որ մեր ուշադրութիւնը կը նախագրուէ»: Կը շարունակէ. «Գծադրագրէր առաջին քանն է գոր միտալի պէտք է ունենայ: Յետոյ համարժեքները - ձեւերուն եւ համարժեքներուն յարաբերումը: Ահաւասիկ յեմակտը: Յետոյ գայն է ի վերջոյ՝ կատարումը»: Այսպէս, «Բնութիւնը պէտք է մեկնաբանել պարզունակութեամբ եւ ըստ անձնական զգացողութեան, անցառուելով այն բոլորէն գոր կը տեսնենք հին եւ մեր վարդապետներու մօտ: Միայն այս ձեւով պիտի կարենաք յուզել»:

Բայց ասիկա չի նշանակեր որ Գորո, ձեռք բերելով հանրեմ նկարչական իր ուրույն լեզուն, զուտ եւ չափաւոր կը զոյգուի տիրապետած, երբեք չնայ իր ետին, նկատի ունենալու համար վարպետներ որոնք զինք մօտէն կը հետաքրքրեն, որոնցմէ յատկապէս Նիքոլա Փոստէ, Գլոս Լօրէն, Մայնտէրթ Զոպէմ, Եւգեն Եւ Սոլոմոն Ռուստաւէլ, Ժան-Պիեռ Սիմէն Ծարաէն, իրեն աւելին մերձաւորները կը թուին. նաեւ Լը Նէն Եւգենները, որոնց գունային երանակաւորումները, սրճագոյնէն մոխրագոյն եւ հողագոյն գեղին, ինչպէս եւ անոնց գործերուն մէջ տիրող մեղմ կառոյցը, մթնոլորտը, խոնավութիւնն ու պարզութիւնը, Գորոյի մօտին մտածելու տան: Իսկ եթէ ուզենք յարաբերակցութիւններ տեսնել Գորոյի եւ իր ժամանակակիցներուն միջեւ (եւ եթէ բացառենք ցարդ մահացած տը Վալանտինը), թերեւ եւ Գորոյի յարաբերակցութիւնը կը գրաւեն, երբ նկատի ունենանք ասոնցմէ բազմաթիւ գործեր, յատկապէս Գորոյի թէյլովի նախափորձերը: Ասոնք սակայն կը տարբերին Գորոյի աշխատանքներէն, այն իմաստով որ Գորո, նախափորձային համառօտանկարումը կը դարձնէ ինքնին նկարչական լեզուն, որ դուրսէն իր համազօրը կը գտնէ վաղաժամ Ռեյնոլտ Փ. Պոնտիլիթի կարգ մը բնանկարներուն մէջ:

1828-ի Սեպտեմբերին Գորո, երեք տարուան բացակայութենէ ետք, Իտալիայէն կը վերադառնայ Փարիզ: Յետագային, երկու առիթներով (1834-ին եւ 1843-ին), ինք կրկին կ'այցելէ Իտալիա, վերադառնելու համար այն լոյսը, շեքսպիրեան ու բնութեան վսեմութիւնը, որոնք զինք անդին անգամ էին եւ որոնց յիշատակը կենդանի կը մնայ, մինչեւ իր կեանքի վերջին տարիները:

Գորոյի Փարիզ վերադարձին, նորադասականութիւնը եւ վիպագրականութիւնը բուռն կերպով իրարու կը հակադրուին: Գորո, իր գործով, կը ձգտի երկուքն ալ համարել, սակայն ոչ թէ նրկարչական այլ՝ ասպարէզի հրամայականներէ մեկնած: Այսպէս, ինք երկու ուղղութեամբ կը գործէ, նկարելով երկեր, որոնց մէջ մասը հանրութեան եւ տիրող ճաշակին ուղղութեամբ է, իսկ միւսը՝ իրեն համար, ինչպէս Իտալիոյ մէջ եւ զորս աչքերէ հեռու կը պահէ:

Գորո մարդը կը յատկանշէ, ասոր ինքնութեան հարցին եւ հոգեկան վերելագրութեան առնչուող: Գորոյի նպատակը, աւելի, դառնալ է գեղեցիկ եւ թովանք տաճող երկեր նկարող մը, քան թէ յեղաշրջում յառաջացող նկարիչ մը: Արդէն, նախքան Իտալիայէն Ֆրանսա իր վերադառնալը, 1826-1827-ին նկարելու «Նարնիէն տեսարան» եւ «Հրդուի շրջակայքը, Չէրիւրա» պատաստները, կը հաստատեն թէ ինք կը միտի ինքզինք պարտադրել, նկարելով գործեր որոնք կը ձգտին յարմարել Փարիզ տիրող գեղարուեստական ըմբռնումներուն: Այս գոյգ պատաստները, իրենց դասակարգութեամբ, համադրումով եւ մթնոլորտով, նկատելի տուրք մըն է որ կու տան 17-րդ դարու բնանկարչութեան, յատկապէս Փոստէի, Լօրէնի եւ հոլանտացի բնանկարիչներով զխաւորում: Առաջին պատաստը, իր արուեստական համադրումով, տարահամոզիչ կը թուի, երբ մտնուող գայն բաղադրանք իրեն լը ծորդուող «Օգոստինոսի կամուրջը Նէրայի վրայ, Նարնի»-ին հետ: Նկարին աջ կէտին, պատկերուած է կամուրջը, մինչ ձախ կէտը երեւակայութեամբ յորհանդէս տեսարան մըն է, որ կամուրջի հատուածին ուղղակի կպցումը ըլլալու տպաւորութիւնը կը ձգէ: Իսկ նկարչական պլանը, իր աւանդապաշտ քանդակչութեամբ, յաւելեալ կերպով կը շեշտէ պատաստին դասականութիւնը: Բայց, ի տարբերութիւն իրեն ժամանակակից նորդասական նկարչութեան, Գորո իրեն յատուկ քնարականութիւնը կը գրողմէ այն բոլորին վրայ զոր կը նկարէ, ինչ որ իր աշխատանքը, նոյնիսկ երբ կանոնադրականութեան կը մօտենայ, յաճախ աւելի հազորական կը դարձնէ, քան սպորտային պաշտօնական ցամաք արուեստը:

Ֆրանսա իր վերադարձին, Գորո կը ձեռնարկէ նաեւ զիմանկարներու շարքի մը, իր գերդաստանական պարագաները ներկայացնող, ինչպէս եւ քաղցրի դասէն անհատներ: Ասոնց մէջ, մանկամարդերու եւ յատկապէս մանուկներու զիմանկարները կը ունին, մինչեւ իսկ ներկայացման պարզունակութիւնը մը՝ աւելի շեշտելու համար մանկութեան աշխարհին անադարտութիւնը: Այսպէս, այդ ժամանակաշրջանին, մինչ զիմանկարչութեան մարդին կը տիրէ Ժան Օ. Տ. Էնլը, պատկերելով աւագանին եւ իշխող դասակարգը, նորադասական այն ոճով որ կը շեշտէ տիպարներուն պատկանելիութիւնը եւ գեղարուեստական նախասիրութիւնը (հիմնուած յունահռոմէական եւ վերածննդեան ներկայացման վրայ, զինք ու ձեւը գերազատող, ինչպէս դասական քանդակին մէջ), Գորո կը ներկայացնէ անշարժ անհատներ, որոնք չունին տիրակալական եւ ինքնագոհ այն երեւոյթը որ կը բնորոշէ 19-րդ դարու պաշտօնական եւ կանոնադրող զիմանկարչութիւնը: Սակայն Գորո իր կեանքի վերջին տարիներուն իրագործած նկարացի կարգ մը հիմնալի զիմանկարներով է որ, ինչպէս «Ալֆրէդին», «Յոյն մանկամարդը» եւ «Կապտի գեղատու կինը», առաջնակարգ տեղ կը գրաւէ այդ մարդին մէջ: Շարժուն վրձնահարուածները թովիչ կենսունակութիւն մը կու տան պատաստներուն. խալտացող լոյս մը կ'ողողէ մթնոլորտը. ձերմակ, մոխրագոյնի, վարդագոյնի, դեղինի, կարմիրի, սրճագոյնի եւ կապոյտի յանդուրժեղ երանակաւորումը անոնց իւրայատուկ տեսք մը կը շնորհէ, մեղեդիական հնչականութիւն մը, որ Գորոյի երաժշտական զգալութիւնը կը հաստատէ, որուն կ'անհարկէ նաեւ մանուկները՝ իր նկարած պարմանուհիներու ձեւերին, իր արուեստանոցը այցելող:

Բնանկարչութեան վերակենդանացումով եւ բնութիւնը նկատի ունենալով որ

պէս գերակատար, որպէս ասպարէզ եւ շեշտ ձեւերին մը, ինչպէս մարդը ինքնին, հետզհետէ նոր կապ մը կը ստեղծուի մարդուն եւ բնութեան միջեւ որ, նկարչութեան մէջ, զրեթէ դար մը տեւողութեամբ կը վերածուի գերիշխող գործունի, նկարչական նոր գիտելու սարտարող: Ասիկա կը տեսէ մինչեւ խորանարդագրականութիւն եւ վերագրականութիւն, երբ արուեստը, 20-րդ դարու ըսկիզբներուն, կրկին կը դառնայ արուեստանոցային եւ զխաւորաբար մտածողական:

Գորո, մարդը նկատի ունենալով որպէս բնութեան մէկ մասնիկը, գայն իր բնանկարներուն մէջ կը գետեղէ այնպիսի ձեւով՝ որ մարդուն հաշտ գտնուիլը կը շեշտէ բնութեան ու շրջապատին հետ եւ որ անոնց կը մերուի: Ան բնութեան մէջ ներկայ է որպէս հարազատ տարր, ինչպէս ծառ մը, ծաղիկ մը: Երբեմն խոհուն, այլ տեղեր հանդարտօրէն քաղով կամ, ձի հեծած, մեղմօրէն իր ճանապարհը կը կտրէ: Այլ տեսարաններուն մէջ, մարդիկ բնութեան բարիքները կը վայելեն, մինչ ուրիշ տեղեր ամէնօրեայ աշխատանքի արարքներով կը զբաղին:

Բնութեան վերայ յայտնաբերումով, անոր այլազան տարրերը կը ստանան կեդրոնական կարեւորութիւն եւ կը դառնան բնանկար, երկնամիտ արժանի՝ ինչպէս մարդ էակը: Այս տարրերուն մէջ ծառը, իր այլազան երեւոյթներով, կը գրաւէ հիմնական տեղ, որ իր առաւելագոյն արտայայտութիւններէն մին կը գտնէ Պարպիզոնի Գարոցի նկարչներուն մօտ, Գորոյի մտերիմները: Ասոնք, քաղաքէն հեռու, կայք կը հաստատեն Փարիզէն քանի մը տասնեակ քիլոմէթր անդին գտնուող Պարպիզոն գիւղը, Ֆոնթենայի անտառին կից, ու կը նկարեն բնութիւնը՝ ինչպէս որ է, ձգտելով ընդհանրապէս առարկայականօրէն ներկայացնելու անոր ճոխութիւնը եւ, տարրական եղանակներու երկայնքին, անոր պարզած տեսարաններուն այլազանութիւնը, առանց ճոռոմութեան, անեղծ ընկալութեամբ:

Ծառը, ուրեմն, ասպարէզ մարմին մըն է, որուն հետ կարելի է մտերիմ զգալ, լսել անոր սոսափելուն ու խաղափը, հազորդուիլ անոր. անով կարելի է մինչեւ իսկ երազային աշխարհ մը ստեղծել, խաղաղութիւն տաճող: Գորո այս վիճակներուն պատկերման ուղղութեամբ կը գործէ, որդեգրելով թէ՛ անմիջական եւ թէ՛ բանուած նկարչական պլանը: Ինք հիմը կը դնէ նոր ծառանկարչութեան մը, երբ նկարիչի մը նկարած ծառերը աւելի քան երեք կը դառնորդուին՝ անոնց իրագործման ձեւով: Այսպէս, կան գորոյական ծառեր, գուրգեւան ծառեր, սիսիւեան եւ փրայուրեան, մոնէեան, արնուառեան ծառեր, սէզանեան, վան կոկեան, կոկեան եւ սօրաեան ծառեր. եւ շարք կարելի է երկարել:

Գորո կը յղանայ ծառերու ոճ մը, թեւեւ նոր ծնած լուսանկարչութեան ագրեցութեամբ, որու բերմանը երբեմն ծառերը, վրձնի թիթեւ հպումներով երկնքին կը ձուլուին եւ զարկ կու տան երազային զգայնութեան մը, որպէս թէ անոնք շղարչային ուրուականներ ըլլան եւ կամ՝ լուսաւոր երկնքներուն զգալի ցցոյն տարածուն եւ թովիչ մթնութեամբ մը: Այսպէս, ծնունդ կ'առնեն պատաստներ, որոնք այլազան վայրերէ յիշատակներ կ'ողեկոչեն, ինչպէս համբաւաւոր «Մորթիֆիկէն յիշատակ»ը (1864): Այս տեսարաններուն մէջ, փարթած ծառերը կը գրաւեն պատաստին գրեթէ աջ կէտը եւ, իրենց հակումով, զիտողին ուղղութիւնը կը տանին դէպի հեռուն գտնուող գիւղը, դէպի գետափին կամ լճափին երեւոյթ քանի մը կերպարները եւ կամ՝ հորիզոնականօրէն սահող ու յաճախ կանգ առած մակրոյկ մը, անոր մէջ տեղ գրաւած մէկ կամ աւելի անձերով: Գետեղեղեայ նման տեսարաններուն մէջ, երբեմն միակ կարմիր կէտ մը, կերպարին գլխը բնորոշող, մարդարեւ տի նման, ամբողջ միջոցը կը կենդանացնէ: Այս պէտքով, Գորո կ'ըսէ. «Նկարի մը մէջ միշտ լուսաւոր կէտ մը կայ. բայց անիկա պէտք է միակը ըլլայ: Չայն կըրնամ գետեղել ուր որ ուզեմ. ամպի մը մէջ, ջուրի ցլացումին մէջ կամ գոյնի մը վրայ: Բայց գունային միակ եղանակաւորումով»: Ասիկա նաեւ բանալի մըն է իր արուեստին աւելի ձգորտօրէն հազորդուելու, մինչ իր պատկերումներու

ըմբռնման համար, կ'առաջարկէ. «Իմ բնանկարներու լաւ քաղանկարը անմար, պէտք է գէթ համբերութիւնը ունենայ՝ ձգելու որ մշուշը վերնայ. անմար այն քայլ առ քայլ մտաւոր կը գործող երբ մտնէ, պէտք է որ այնտեղ համար վիճակ մը ապրի»:

Սակայն բնութիւնը դուրսը գտնուող տարածութիւն մը չէ լուկ, որուն հետ արուեստագէտը կապի մէջ կը մտնէ, կը անոր մէջ կը գտնուի: Գորոյի համար անոր հետ յարաբերումը այլ է: Իր անոր միջեւ երկխօսութիւն մը, կենդանի մտերմութիւն մը կան, զոր ինք պարզապէս կերպար կերպով կը յայտնէ. «Շրջապատը իմ երգիչիս տակ քանի մը օր անցնելու. այդ պահին կը սկսի խեղճութիւնը. վրձնիմը ձեռքս կ'առնեմ քիւնը կ'ելլեմ աշխատանքս արարելու մէջ, անք երգող քոչմանները, անք սրախողով ծառերը մտիկ կ'ընեն, կը տեսնուին անոնց անք երգող անք երկինքին ու հողին հաղաբարձիկ քոչմանը կը տանի իրեն հետ. արեւը մայր կ'ընեն ու կը ծագի իմ երգիչիս տակ»: Ինչ որ իր արուեստանոցը տեղեկութիւն մը հատուածը դարձած է:

Իր կեանքի վերջին տարիներուն, Գորո կը նկարէ մանկամարդեր, իրենց ձեւերը մանուկին մը (Իտալիոյ յիշատակներէն զեռ վառ են), որոնք իր արուեստանոցի մէջ եռտանիին զիմաց նստած, հուն կամ՝ անոր վրայ գտնուող քանդակը զիտուող զիւրեքն մէջ, կանգնէ եւ նաեւ հոն գտնուող բնութիւնը ձեւով որ նախապէս ոչ մէկը պատկերած ըլլար: Բնագրականութիւնը այնպիսի ասպարէզ մը պարտադրած էր ինքզինք որ, 1855-ի Կոնքուր եղբայրները կը գրէին. «Բնագրական արդի արուեստին յաղաքանքն է: Ան ցկայութեամբ պատկեր է»: Անոր հետ, Գորո այս իրողութիւնը պարտադրող իր ժամանակի յառաջագոյն նկարիչներէն է, ստեղծելով բնութեան աշխարհ մը, նկարչական մեկնաբանութեամբ, որ եղակի կը մնայ արուեստ պատմութեան մէջ:

Գորո երբ «Մորթիֆիկէն յիշատակ» կը նկարէ, արդէն տարի մը անցած 1863-ի Մերթուածներու Մայնէն, ու իտալացի Մանէի եւ ձէյմա Մ. Ուիլիամսի պատաստները զայն զիտուող իր նուագ կու տան: Ինք ողջ է երբ, 1855-ին, տեղի կ'ունենայ տպաւորագրող ռաշին ցուցահանդէսը, նոյնպէս ծաղրածանակի եւ թարգմանող: Այս յանդարտ շարժումները զինք անտարբեր չեն գեր: Նախապէս, առիթով մը ըսած է ինքն իր համար ասիկա մը աշխարհի մէջ, որուն մէջ ինքզինքն հարազատ չեն գտար. Ես շատ կապուած եմ անցեալին: Պէտք է որ մեր արուեստին վարժարանը Սակայն, կարելի չէ զրթել իր բնական պատմութեան արուեստագէտներուն, տպաւորագրականութեան, երբ նկատի ունենանք յատկապէս ինքնին համար նկարչական փորձ չափի երկերը, նկարչական նոր յղացքներ պարփակող: Գամիլ Փիտարը Պէրթ Մորիզոյ իր ցուցմունքներուն հետեւեալ է: Իր կարգ մը զաղափարներուն փոխանցումը տպաւորագրականութեան, հաւանաբար տեղի ունեցած է Փիտարի միջոցաւ: Իր մահէն զրեթէ ամիս մը առաջ, Գորո կը յայտնէ. «Չէք կրնաք գրաւար մը ունենալ այն մոքիմ մտաւոր գոր կ'ուզեմ իրականացնել: Իմ տեսնելու բանը գորս նախապէս երբեք չէի նշուած: Ինքն կը թուի թէ երբեք չեմ գտնուած երկինք մը նկարել... Ինչ որ ասիքս առջեւ ունիմ աւելի վարդապետն աւելի խոր, աւելի քաղանկարի: Ո՛հ... Այնքան կ'ուզեմ ձեզի այդ անպարտաւոր հորիզոնները ցոյց տալ»:

Այդ երկնամբ տպաւորագրականութեան ժառանգ մնաց:

ՇԱՀԱՐԱՆ
(1) Max-Pol Fouchet : «COROT, Henri Scrépel, Collection «De la peinture», 1975, p. 52.

(2) ձան Գոմբեշ-Էյարի «Յարդի կապի»-ն 1824-ի Փարիզի Սալոնին մեծ յոյգութիւն կը գտնէ եւ, այլ գործի մը հետ, ոսկէ մետալի կ'արժանանայ: Երբեք մը որուն Գորո, ամենայն հաւանութեամբ, չէր կրնար ծանօթ ըլլալ: Երբեք մը իտալացի մեկնիկը, տարի մը յետոյ: Գոմբեշ-Էյարի բնանկարչութեան մեծ ազդեցութիւնը կը գործէ յատկապէս Պարպիզոնի Գարոցի նկարչներուն վրայ, Գորոյի բարեկամները:

● թեան եւ կը մերժէ հոն առաջարկուած տունը, արարական պէտքեր տեսնելու: Զօգանեանի համար հայրենի տողը ունի 15 վանկեր, 7-3-5 բաժանումով: Ան զիջումով մը կ'ընդունի որ այդ երկար տողը տպուկ 7/8 բաժանումով, միայն թէ երկրորդ տողը գրուի աւելի ներս (ինչ պէս կ'ընէ Մնացականեան) եւ առանց դըլ-խաղերի (ինչպէս չընէր Մնացականեան): Արեղեան պէտքեր կամ տունը իր տեսութիւնը կը հիմնէ նաեւ տաղաչափական եզրի քննութեամբ: 7-րդ վանկէն ետք եկող դարձուրդը վրայ եւ 7-րդ վանկին վրայ դրուած զօրաւոր շեշտին (Արեղեանի տեսութեան կարեւոր կէտերէն մէկն է շեշտը) եւ հոն յայտնուող յանգին: Արդարեւ կան հայրենիներ, Զօգանեանի հրատարակութեան մէջ, որոնք ունին սա պատկերը:

Կարմիր վարդ կանանց թուով,
կանաչ թուի կարմիր խնձորով,
Քանի՜ կենամ քեզ ապով, քանի՜
մէկ էրիմ կըրակով,
Կուսիրե՞ս ըզրդ սրտով, կշտացեր եմ
սուտ խաբելով
Թէ՛ չես սիրեր չորրդ սրտով, սուրբ
Սարգիս՝ Աստուած քեզ խոով:

Զօգանեանի համար այդ 7-րդ վանկին յայտնուող յանգը ներքին յանգ մըն է, «ներդաշնակութիւնը աւելցնելու միջոց մը» (ՀԲ 112): Կան ալ հայրենիներ որոնք, մէջ նոյնքան կանոնաւոր կերպով չի մաթիւն նման օրինակներ կը թուէ, դադէլի տեսակէն, ուր միայն առաջին եւ երկրորդ տողերն են որոնք կը կրեն նոյն յանգը: Յանգը կը նշէ տողին վերջը, որով տունը բաժնուած է երկու անհասարար թիւերով տողերու, որոնք տեսականապէս նոյն յանգը կը կրեն: Արեղեանի համար այդ յանգը որոշիչ է տողին:

Արեղեանը:

Ահա ինչ կը գրէ Մնացականեան. «Փաստերը ցոյց են տալիս, որ 7/8 վանկնոց տողերով առաջնորդուելիս հայրենիները յանգաւորման արուեստը լրիւ է բացայայտում, իսկ 15 վանկնոց տողերով առաջնորդուելիս, այն զգալիօրէն մթաղնում է... Ճիշդ է, 15 վանկնոց տողերի դէպքում եւս ստանում ենք արտաքինապէս կանոնաւոր տողատուն ու յանգաւորում, սակայն այդպիսի մօտեցման ժամանակ յաճախ նկատուում են համարաթիւներ երեւոյթներ եւ յանգաւորման արուեստի ներթափանցիկ կորուստներ» (Հ 13): Չեմ կրնար դանդաղել այս տողերով պարզուած ըմբռնումին վրայ, սակայն անոր տակ կը դառնուի հետեւեւոր. հայրենի տաղաչափական համակարգը տեսանելի կը դառնայ երբ տողաւորը ըստ արեղեանական տեսութեան, սակայն առով կ'անդիտանանք որ հայրենի տեսնուող բան մը է՝ այլ լսուող: Հայրենի չէր կարգացուել (կարելի էր նշանակէ անքող ընթերցում) այլ կ'արտասանուէր, եւ այդ խմբատով յանգը ներքին ըլլաւ թէ արտաքին կարեւոր չէր, կարեւորը անոր լսուիլն էր: Բայց տեսութեան համար, պարզ է, ինչ որ կայ պէտք է տեսնուի...

Հայրենիներու ջախջախիչ մեծամասնութիւնը չէ գրուած ինչպէս կ'ուզեն բանասէրները. Զօգանեանի կողմէ ներքին յանգերը, որոնք նուր արուեստ ու յոգութիւն կ'ենթադրեն, իսկապէս քիչ են, եւ անհասարակ հայրենիներու պարագային՝ հազուադէպ: Այս վերջինները երբեք խնդրոյ առարկայ չեն դառնար Մնացականեանի զրչին տակ, ոչ ալ Արեղեանի: Շնորհիւ իր ԲԱՊ հրատարակչին տունները կը յանգաւորէ նոյն ձայնաւորով, իսկ Ֆրիկ կը յանգաւորէ միայն զոյգ տողերը (ենթադրելով որ ան ալ տունը սկիզբունքով գրած է): Բայց արեւօք միակ 7-րդ վանկին պատահող յանգն ու դադարը բաւարար ազդակներ են հիմնելու համար տողի յղացը:

ՏՈՂԻ ՄԻՈՒԹԻՒՆ

Ի՞նչ է բանաստեղծական կամ ոտանաւոր կոչումը. տողը: Վանկերու որոշ թիւ մը, որ աւարտի յանգով, թէ վանկային միաւորներու որոշ դասաւորում մը, կամ ուրիշմային սխեմայ մը: Վանկերու որոշ թիւ մը բաւական չէ ոտանաւոր տող մը սահմանելու համար, որովհետեւ վանկային միաւորները կամ տողի մը անդամները կրնան ըլլալ տարբեր երկարութեամբ: Այսինքն՝ 15 վանկնոց մեր տողը կրնայ կազմուիլ 5-5-5 անդամներով կամ 4-4-4-3 եւ կամ ինչպէս Արեղեան կը գրէ 2-3-2 / 3-2-3 անդամներով: Այս վերջինն է հայրենի իւրաքանչեւ ուրիշմային, ըստ բանաստեղծի: Տողի վանկերուն թիւը կամ չեղանդան թիւը, ինչ ալ ըլլայ անոր տեղը 7, 8, 11 թէ 15 վանկերուն վրայ, ինքնին բաւական չէ տողը

սահմանելու: Անհրաժեշտ է վանկային միաւորներու դասաւորումին սխեման, ան ալ պայմանաւ որ կրկնուի: Այսինքն՝ 4-3, 3-4, 2-3-2, հաստատուելով 7 վանկային տողերը տարբեր չափերու ենթակայ են եւ դժուար է որ դործածուին նոյն առնի, նոյն քերթութեան մէջ, առանց անդաշնութիւն յառաջացնելու: Ուրեմն՝ հայրենի պարագային արեղեանական 2-3-2 հաստատուելը սխեմայ մը կը կազմեն որ կրկնուում կը դառնայ տողին մէկ մասին չափը, անոր սկիզբունքը: Նոյնը կրնանք ըսել յաջորդ 8 վանկերուն համար, ինչ ալ ըլլայ առնոց ուրիշմային սխեման: Որով ընդհանուր 7-8 վանկերով կազմուած բառային համադրութիւնը միաւոր կը դառնայ միայն երբ այդ 7-8 վանկերու ուրիշմային սխեման կըրկնուի անգամ մը յաջորդ տողով:

Առ հասարակ յանգը կը նկատուի տողի մը աւարտը, անոր միութեան նշանը եւ կրկնուող տարրը: Բայց առանց յանգին իսկ տողը կարելի է, եթէ կայ կըրկնուող ուրիշմային սխեմայ: Արդ՝ հայրենի պարագային մինչեւ 7-րդ վանկի աւարտը մենք ունինք ուրիշմային մէկ սխեմայ, իսկ 8-էն մինչեւ 15-րդ վանկը ուրիշ սխեմայ: Երկու սխեմաներուն տարբերութիւնը չեղանդան է վանկերու թիւին տարբերութեամբ -1 վանկ, բայց էական: Ուրեմն՝ 15 վանկերը կը դառնան ուրիշմային մէկ միաւոր: Ասոր համար է որ Արեղեան 15 վանկնոց տողը կը նկատէ տուն մը՝ «ուրիշմային մեծ միութիւն» (8): Տունի տեսութիւնը կը հիմնուի չափի մէկ կուտեան վրայ, որ կ'երթայ առաջին վանկէն մինչեւ 15-րդ վանկը:

Արեղեան կ'ենթադրէ որ 7-րդ վանկէն ետք կայ դադար մը, ինչ որ կը նշանակէ թէ խօսքը ամբողջ է եւ քերականական որոշ ինքնադաւանդութիւն մը ունի (9): Ասիկա յայտնի է անշուշտ որոշ թիւով հայրենիներու մէջ, ուր 7-էն 8-րդ վանկին անցում չկայ, այսինքն՝ տունին երկու մասերը պարզ նախադասութիւն մըն են կազմել, քերականական իմաստով: Այսպէս՝ պատահամբ կ'արտադրեմ (ըստ նոր ժողովածուի տողատունին, փոփոխելով միայն ուղղագրութիւնը) .

«Կարօտ կարօտով էի,
Հասարթով էի ժուռ կու դայի:
Անկարծ ինձ ի դէմ ելար,
Եւ ասոր կուտան չունէի...»
(Հ 147):

Ինչպէս կարելի է նշմարել, 7 վանկնոց եւ 8 վանկնոց մասերը առանձին միաւորներ կը թուին, աւելի ճիշդ առանձին պարզ նախադասութիւններ են, մէկէն միւսը շարժալի չկայ: Այդ երկու մասերը զուգահեռ են իրարու: Բայց նոյն հայրենի յաջորդ տողերուն մէջ արդէն անոնք կապուած են իրարու:

«Ձինչ մէկ մ'ով ծարւած լինի
Ի՛նքն ի պաղ աղբիւր հանդիպի:
Դնէ զդնչիկն ու լսմէ,
Որ սրտին թալուրն անցնի»:

Առաջին երկու մասերը իրարու կապուած են համադաս շարժալիով, ան ալ կըրճատուած ձեւով, իսկ յաջորդ երկուքը՝ ստորադաս շարժալիով: Այդ կապը կը կարելի է թոյլ նկատել: Յամեայն դէպք՝ առնք կարելի կը դարձնեն միաւորին երկիւղելով, եթէ ուղեք երկփեղկել:

Նոյնն է պարագան հետեւեւորին մէջ.

«Գիւղերս ես ի դուրս ելայ,
Ի՛ յերկինքն ի վեր նայեցայ»:

Նման հատումով բազմաթիւ միաւորներ կան (Հ 140-141):

Արդ՝ գոյութիւն ունին հայրենիներ, որոնք առաջարկուած տողատունը դժուար կը դարձնեն: Եւ ասոնք վճռական կերպով մը կարծես կ'անդիտանան դադարը եւ միակտուր կամուրջ մը կը պըրկեն տողի երկու մասերուն միջեւ:

Ինչո՞ւ:

Հինքը ընդհանրապէս չեն կիրարկել տողանց (10), սողէ տող անցում, որ կը խախտէ արտաքինապէս տողի միութիւնը, քննելով տողաւորի դադարը: Տողանցը ինքնին յետին դարերու յօդուած մըն է, որուն կիրարկումը խստօրէն սահմանափակուած էր օրինակ Փրանսական բանաստեղծութեան մէջ, մինչեւ Վիպապալաներու յայտնուելը: Հայրենի մէջ, ասիկա կը նշանակէ որ 15-րդ վանկէն ետք եկող տողը կրկնելով հանդերձ ուրիշմային սխեման, դադարով մը բաժնուած է նախորդին: Արդ՝ եթէ հայրենի 15 վանկնոց միաւորին առաջին եւ երկրորդ մասերը առանձին տողեր են, անոնք միջեւ տողանցներ կարելի պէտք է ըլլան (ասիկա ըստ տեսութեան): Բայց այս կէտը կը հերքուի յաճախ ժողովածուին իսկ բերած տունաւորով: Այսպէս վերոյիշեալ հայրենիներէն քանի մը տող անդին կը կարգւած:

«Գնամ ու գընամ կ'առնէր
Իմ մանչուկն, ես աւտալու չի.
Երբ "Բարով մնայ" անայ,
Եւ աւտալու մնայի...»

7-էն 8-րդ վանկերուն միջեւ դադար մը կարելի է, որովհետեւ կայ շատ սերտ յարաբերութիւն բային ու ենթակային: «Իմ մանչուկն» ըսնի տողանցով մը նետուած է յաջորդ տողին սկիզբը: Եթէ տողը աղճատուած չնկատենք, ինչպէս կ'ընեն բանասէրները, ամէն անգամ որ իրենց տեսութեան հակասող տարրի հանդիպին, պէտք է ընդունին որ եղածը հայրենի կաղապարին մէջ, տողէ տող անսովոր անցում է: Բայց ասիկա կը դառնայ սովորական երեւոյթ, եթէ միաւորին ամբողջութեամբ պահպանենք, նոյնապէս ինքնին տողին հետ (11): Ահա ուրիշ օրինակներ.

«Իմ եարն ի վերեւ գլխուս
Կ'անցըմնցէր, 'ւ ես՝ անհոգ ի քուն.
Գլխարկս այլ ի վեր կալի
Լուկ թուա նա նման կաքուն.
Թեւիկ չահէնի առի,
Լուկ հասայ ի յեղը ծովուն»
(Հ 71):

«Գիւղեր ու ցորենն ի բուն
Դատեցայ, թէ հանեմ ծովուն
Հազար ձկան լող տուի,
Ձեւայ հետ եարիս ես ի հուն»:

Կրկին անգամ մեր առջեւ ունինք տողէ տող անցում. «գլխուս / կ'անցըմնցէր» եւ «ի բուն / դատեցայ»: Շեղադիմին տեղ դադար մը անկարելի է անշուշտ, միայն թէ արդեօք բռնադրօսիկ հատում մը չի՞ դնէր ասիկա, նախադասութեան երկու սերտ անդամներուն միջեւ:

Ֆրիկի հայրենիներուն մէջ կան սպառնիչ պարագաներ, որ կ'ուզեմ նախ թուել: «Ընդդէմ Փալաքին» ոտանաւորին մէջ, կը կարգւած.

Ի՛ Զարիս, ըզմատին տունն
Կու ծեփես ոսկով դու բոլոր...
(Հ 844):

Այս միաւորը չահեկան է ոչ միայն անոր համար որ դադար մը կ'ենթադրէ եւ տողանց՝ բային ու սեռի խնդիրն միջեւ, այլ անոր որ 7-րդ վանկին զօրաւոր շեշտը տեղափոխուած է 6-րդին վրայ. «տունն»:

«Էր չես դու առնէր ըզրդ
Դատաստան, է՛ ծուռ դատաւոր.
Ֆալաքս եւ ծըրին ընկեր
Ի՛ ըզրդ ես խնայ նենգաւոր»
(Հ 846):

Տողատունը այստեղ դադար մը կը դնէ եւ իրարմէ կ'անջատէ վերադիր անակաւոր (ըզրդ) գոյականէն (դատաստան), արտադրելով չափազանց զօրաւոր, զրեթէ արթնական տողանց:

Օրինակներ՝ «Վասն Դաւիթի եւ Բըշի» ոտանաւորէն.

Մարդոյն երբ Դաւիթն ու բուրջն
Ի Փալաքն չէ ըզրդաճ,
Թէ շատ, թէ քըչիկ շանայ
Թ'ըզրդէ՛ր՝ նայ խիտ է ծըրած.
«Բանին զորդն ու ծուռն, գէշն ու
Աղէկըն ի Զարիս է կապած...»
(Հ 848):

«Թէ ճարտարութեամբ ուտէր
Մարդ ըզհացն՝ զինչ իւրն է տուած»
(Հ 849):
«Շատ մանկտիւր հասարթով գէմ
Կան ներքեւ ի հողին պառկած...»
(Հ 849):

«Աստուած, մի՛ առնէր ինձ ըստ
Շատ չար մեղացն, որ է իմ գործած»
(Հ 850):

Օրինակներէս առաջինը գուցէ ամէնէն անսովորն է: Տպուած է «...գէշն ու / Աղէկըն»: Կրկին անգամ ունինք շեշտի տեղափոխում եւ «անթոյլատրելի» դադար երկու յարադիր բառերու միջեւ, շարժալիով միացած (12): Անթոյլատրելի ըսն, անշուշտ նկատի ունենալով աւանդական ոտանաւորը: Տարբերակութիւնը կը վերնայ անշուշտ, երբ Ֆրիկի տողը կարգաւոր ինչպէս ան կը գտնուի Տիբայր Արեւելահայկոյսի հրատարակութեան մէջ.

«Բանին զորդն ու ծուռն, գէշն ու
Աղէկըն ի Զարիս է կապած» (13):
Վերջին օրինակին մէջ «ըստ»-ը «չատ չար մեղացն»-էն բաժնող դադարն ալ անշուշտն է, եթէ 7 / 8 հատումով որդեգրենք (14):

Այստեղ հասած կը մնայ հարց տալ թէ վերոյիշեալ «տողանցներ» գոյութեան իրաւունք ունին: Բռնադրօսիկ չեն անոնք, արտադրուած հրատարակչին կողմէ, որ հոս բացայայտօրէն բնադիրը կը գտնէ ի պաշտպանութիւն իր տեսութեան: Տեղին չէ՞ մտածել, որ բնադիրը կը գտնուի ուրիշ օրէնքի, ճիշդ այն մէկուն որ տեսութիւնը կը միտի հերքել:

Ֆրիկի պարագան անշուշտ չահեկան անով որ բանաստեղծին խրատներուն մէջ մենք կը հանդիպինք հայրենի շատ դժուար կիրարկումի: Ան է որ կը զըլ:

«Շատ մի հայրենի բաներ խորհրդով
Դրախտ արկելով
Յաջեցես աղբերանցն ջուր քաշել,
Գինչ որ սրնալով
Ձիւմ լեղզա գինչ ըզհաց կերայ,
Այ եղբարք, ինչուր բուռով
Երկու լոյսն ի մի դարձաւ գիւղերն,
Ինչուր հաստըն

Մէկդի գրի Մնացականեանի տողը տունը, որ ինչպէս գուշակելի է պարտաւոր հատումներ կը դնէ «Ջուր / քաշելով» «դարձաւ / գիւղերն» բառակցութիւններուն միջեւ:

Ֆրիկի գիտէ թէ ինչ է հայրենի, ոչ տողը կ'աւարտի եւ ո՛ր դադարներ հետեւի են: Անոր կիրարկումը ցոյց տայ որ «անհատական» կոչումը հայրենի ունի տողի միութեան շատ որոշ ուղեցում մը: Հիմնական երկու մասեր կան, 7-8 բաժանումով, միայն թէ արեւելի մասերուն միջեւ Արեղեանի նախ ինչպէս չէ պարտադիր շեշտը 7-րդ վանկին վրայ: Գուցէ մտածուի, որ Ֆրիկին իրեն ազատութիւններ կու տայ: Բայց ճիշդ այդ ազատութիւններն են որոնք յայրենի տողը կը դարձնէ կարելի: Եթէ նախատեղծը չի վարանիր տողամէջի երկու գրեալ դադարը «անտեսելու», բայց պահպանէ տողաւորի դադարը անկախ իր կերպով, ասիկա կը նշանակէ պարզապէս որ տողամէջի դադարը երկու գրեալ դադար մըն է, այսինքն՝ տողի միութեան հիմնող դադար մըն է, պարզ հասած մըն է, տողի միւս հատաներուն եթէ ոչ հաւասար գտնէ նմանօրէն:

Հայրենի տողը ո՛չ մէկ տողանցի պէտք ունի, քանի որ 7 եւ 8 վանկնոց մասերը միեւնոյն տողը կը կազմեն: Հարց է ինչո՞ւ տողանցները կը յայտնուին միւս անգամ տողերէն զոյգին անցումներով վրայ եւ ո՛չ զոյգէն անցողիկ: Ինչո՞ւ օրինակ հայրենի դրոշմները կամ ըսողները երբեք տողանցներ չեն ընէր երբ կան նին 15-րդ վանկէն յաջորդ 15 վանկերուն, չեն չղթայ երկու յաջորդական տողերը: Հարցումին պատասխանը լրիւ տակ է: Միջնադարեան քերթուածը դանցի չափազանց հազուադէպ պարագաներ կը ճանչնայ, իսկ հայրենի՝ երբեք: Նարեկացիի «Վարդապետին» գին մէջ, ոչ մէկ տողանցի կը հանդիպին 15-րդ վանկէն ետք: Տողանցի այս ցակայութիւնը ինքնին նշանակալից արդեօք:

Ինծի համար հայրենի տողը կազմուած է 15 վանկերէ, 7-8 հիմնական մասերով ստանց ներքին կառուցուածքը կրնայ լայլ ալայալ: Սովորութեամբ է որ չկայ յայտնադիր երբ հրատարակչները բեկեան տողը կը տողատեն սապէս:

«Գոհար վարդն վառ արեալ
Ի վեհից վարսիցն արփենից.
Ի վեր ի վերայ վարսից
Ծաւալէր ծաղիկ ծովային.
Ի համատարած ծովէն
Պղպլէր գոյնըն այն ծաղիկն...»

Երբ պէտք էր կարգալ
«Գոհար վարդն վառ արեալ ի վեհի վարսիցն արփենից. / Ի վեր ի վեր վարսից ծաւալէր ծաղիկ ծովային. Ի համատարած ծովէն՝ պղպլէր գոյնըն այն ծաղիկն...»:

Անկասկած անկարելի է 15 վանկեր կարգալ առանց տողը հատելու տեղ (հայրենի տողաչափութեան մէջ նոյն իսկ հնդկական անդամները յաճախ հատուին, ալ ո՛ր մնաց եօթնական Սակայն այդ պոփոկ հատածը չարտանայ որ տողը կտրենք երկուքի, միաւորէն հանելու համար երկու տողեր: Չեմ դադար զիւր առ այժմ արդիւնքին վրայ, քանի որ յիշած տաղս իր լայն տողերով ու ըզր թալուղը՝ տողամասերով դանդաղ թացք մը ունի, մինչդեռ 7/8 հատումով կը դառնայ, արագ, թերեւս ալայալ բայց ծաւալէ գուրկ «երգ» մը:

ՌԻԹՄԸ

Չարմանալի է թէ ինչպէս բանաստեղծական տողին վրայ աշխատած միտք մը ինչպէս էր Արեղեան, որուն տաղէ փական տեսութիւնը հիմը կը կազմէ միջնադարեան ոտանաւորով դարձող փաղանգին, չէ նկատած: Որ ոտանաւոր տողը պարզապէս կարգաւոր մըն է, որ կը բաւէ լցնել վանկերու որոշ թիւով մը շեշտերու դասակարգումով մը եւ միւս բական դրոշմներ: Արեղեանի թիւերը բանաստեղծական տողը կը վերածէ կայալի (station) ամբողջ մը, ո՛չ

ՀԱՐՑԱԶՐՈՅՑ՝
ԲԵՄԱԴԻՐ ՎԱՀԷ ՇԱՀՎԵՐԴԵԱՆԻ
ՀԵՏ

Վահէ Շահվերդեան. -- Վանահորի քատրոնի տնօրէն եւ բեմադիր: 1994-ին Սքրազպուրկի Ազգային Թատրոնի կողմէ հրաւիրուած էր ներկայացնելու Զեխովի «Նրեմ Գոյրերը» (տե՛ս. «Յառաջ», 1994 Նոյ. 1 եւ 30): Նոյն բեմադրութիւնը, Ֆրանսայի տարրեր փաղագմբուս մէջ շրջապտոյտի ելած էր, 1996-ի Մարտ եւ Ապրիլ ամիսներուն: Այս առթիւ Արքի Յովհաննիսեան եւ Ժիրայր Զոլաֆեան հարցազրոյց մը կատարած են իայրենի բեմադիրին հետ, որ վերջերս նշանակուեցաւ Երեսնի Սուներկեան Պետական Թատրոնի տնօրէն:

ՀԱՐՑՈՒՄ -- ԺԻՐԱՅՐ ԶՈՒԱՔԵԱՆ,--

Ի՞նչպէս կ'արժեւորէ՞ք Հայաստանի ներկայի մշակութային ու թատերական կեանքը :

ՊԱՏԱՍԽԱՆ - ՎԱՀԻ ՇԱՀՎԵՐԴԵԱՆ,--

Ընդհանրապէս մշակութային կեանքում, վերջին երկու տարիներում յատկապէս, աշխուժութիւն կայ, եւ դա աւելի շատ վերաբերում է դեղանկարչութեան: Յաւօք սրտի նոյնը Հեմ կարող աւել թատրոնի եւ յատկապէս սինեմայի, կինոյի վերաբերեալ, որովհետեւ կինոն դռնում է ծայր աստիճան վատ սիճանում, որովհետեւ Հայ առայժմ համապատասխան Ֆինանսաւորում եւ եթէ կայ ապա դա շատ չնչին է եւ քիչ է:

Ինչ վերաբերում է թատրոնին, թատերական կեանքին, բարձր է վիճակը. ասեմ ինչու, որովհետեւ այդպէս ընդունուում է նաեւ ժողովրդի մէջ, ընդհանրապէս բոլորիս մօտ, որ երբ չի գործում, ինչպէս մենք ենք անուանում՝ մայր թատրոնը, թեւում է թէ չկայ թատերական կեանք: Ինչպէս զիտե՞ք մեր մայր թատրոնը, խօսքը Երեւանի Սունդուկեանի մասին է, բացարձակապէս չի գործել կամ շատ վատ է գործել: Սակայն, եւ ուզում եմ ասել, որ վերջին տարիներին չնայած ծանր պայմաններին, որովհետեւ ի վերջոյ ներկայացումը դա նշանակում է, որ եթէ ոչ չինք չլինի նախ եւ առաջ լոյս, առանց էներգիայի, հնարաւոր է, բայց վերջին տարիների ընթացքում թատրոնները ապահովուեցին համապատասխան կեներատորներով որ ապահովում է լոյսը: Ժիշդ է, դա շատ թանկ է նստում, բայց թանկութեամբ չսխալու, լոյսը ապահովում է թատրոններում, ներկայացումներ են տեղի ունենում:

տարբերութիւնը այնքան ալ մեծ չէ՝ հի-
ներու բերնին մէջ Հայրէնը կը բողբոջէր,
երանդ ու բառ կը փոխէր, նորերու մա-
մուլին տակ՝ Հայրէնը չափ ու տեսք կը
փոխէ, եւ մերան կը հոտի:

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

- (1) Փառիզ, 1902 :
(2) Հին գուսանական ժողովրդական երգեր խառնուրեանք (1931) տե՛ս. *Երկեր* Բ. հատոր Երեսմ, 1967 :
(3) Փառիզ, 1926 :
(4) Փառիզ, 1940 :
(5) Պատմաբանասիրական հանդէս, 1958, քիւ 2, էջ 234-256 :
(6) Մատենադարան, աշխատանքաւոր-քեանք Ա. Մնացականեանի, Երեսմ, 1995, 1096 էջ : Աշխատութիւնը տպուած ըլլալով յետ մահու, զայն աւարտին քեանք է Ա. Գեօղեանեան, ստուգելով քննգիրներն ու աղբիւրները, վերանայելով ամբողջ ձեռագիրը :
Անկարիի է չանդադառնալ ուղղագրական այն կարգին, որուն տեսանքի պատկերը կը կազմեն գիրքին խորագիրն ու բերածութեան էջերը : Յայտնի է թէ Մնացականեան հայրէ՛ն կը գրէ թէ հայրեն, պարզելով նոր ուղղագրութեան փառաւոր անկերթութիւնը : Նս է որ որդեգրած եմ այս յօդուածին մէջ հայրէն ձեռք :
(7) Արեղեանի ամբողջ տաղաչափական տեսութիւնը, իր Տաղաչափութեան ընկրկուած հատորին մէջ, հիմնուած է ստակողներու կնատառնովն եւ երբեք ամբողջ քերականութեան վրայ :

Միւս կարեւոր բանը ըստ էա մեր անսխտութիւնը ձեռք բերելուց յետոյ, ըստեղծունեցին բազմաթիւ փոքր թատրոններ, անշուշտ ոչ բոլոր այդ թատրոններն որ կենսամասկ էին եւ կարող էին դիւանալ. բայց ստեղծուեց մրցակցութիւն այդ թատրոններէրց շատերը ստեղծուեցին, փակուեցան: Մէկօրեայ թատրոնէ կամսեայ թատրոն եղաւ, բայց դա չլուսեցութիւն մտցրեց: Բացի դրանից, քանցից մի քանիսը դարձան գործող թատրոններ: Կան թատրոններ որոնք թապիլ աշխատանք եւ վարել, անկախ աշխատանքից: Ես կարող եմ յիշել Հնչեքի թատրոնը, Վանաձորի Արէլեանի անունի թատրոնը, որ երկրպագութից յետոյ՝ ընդամենը Դեկտեմբեր 7-ից Յունուար 16-20-ը չգործեց: Մեր չէնքը վերաբային էր երկրպագութից յետոյ, չարաւոր չէր աշխատել եւ մենք ամբողջ մտով, որովհետեւ յատկապէս այդպիսի պայմաններում, անհարկ էր որ ենք մէկս միւսիս կորցնէինք եւ մենք ամախմբուեցինք եւ զնացինք էջմիածին քաղաք մեզ տրամադրեցին Կոլտուրայի կումբը, մալկոյթի պալատ եւ մենք այդեղ աշխատեցինք, փորձեր արեցինք՝ յայնքէնք դրա նպատակը այն էր որ միւսին լինենք եւ դարմանալիօրէն նոյնիսկ յոյ ծանր պայմաններում, ստեղծունեցին որ ներկայացումներ: Մենք սկսեցինք եւ թուրքներ անել, Մարտ ամսին, 89-ուին եւ վերադարձանք Վանաձոր վեց միս յետոյ եւ արդէն կարծես թէ կորաւ եր մէջ այդ վախը, վանեցինք մեզինք յոյ վախի զգացումը: Ինչպէս կարելի վթարաւ էինք մտնել, մտանք չէնքը մինչեւ այսօր այնտեղ աշխատում էք, չէնքը վթարային է իրօք, չի վերաբորոյուն, որովհետեւ դրա ճարաւորուններն ու պայմանները չկան. բայց եւ այդտեղ աշխատում ենք: Աստուած եղ բարի աշուք է նայում եւ ոչինչ տես չի ունենում:

Հայ թատրոնի վերաբերեալ ես կարող
 ատել այն իսկական պատճառները.
 Իսէք, առաջ երբ կարծես թէ արեւելա-
 յեր կային, պիէսներ էին գրում, այնու-
 մենայնիւ դրամատուրգիա կար, այլ
 սրբ է, դա լաւ էր, վատ էր, միջին
 արդարեւ էր. անշուշտ դրածներն մէջ
 յայն նաեւ ուշադրութեան արժանի գոր-
 էր: Զարմանալիօրէն այս վերջին տարի-
 քերին, երբ բոլոր արեւելակները վերա-
 յէ են, պիէսներ չեն գրում: Ամենացա-
 ւա պրոբլէմը, այսօր, մեր ազգային
 տատրոնի համար, դա ազգային ժամա-
 սկսկից հրամատուրգիալ բաղադրա-

(8) Երկեր, Բ, Էջ 35:

(9) Արեղեանի մօտ քերականականի նըստառուովը չափազանց կարեւոր դեր կը ստարէ, քանի որ բանաստեղծի համար ունակուոր տղ կը քերականական միաւոր հ գտնուիլի իրարու համապատասխան ձուքիւններու մէջ :

(10) Enjambement եւ rejete, աստիճանային բաները չեն անշուշտ, առաջինը ֆա-
մը բառէ մինչև նախադասութիւն կ'եր-
արի, մինչ երկրորդը միակ բառ մըն է:

(11) Ըսի վերը որ Արեղեան կը յղուի արեկացիի իջ բանին, ուր «տունի» մա-

ան կը խօսի Գրիգոր, «ի» յանգով գրե-
առաջ: Արդ՝ անկարեւոր չէ յիշատա-
նոր այդ «տունը» Արեղեանի եւ Մնա-

ականեան է գտնուող Ե պարգա-
ն տղ: Այդպէս կը հասկնան Մատեն
հրատարակութեան ծանո-
րագրողները, Նրեան, 1985, էջ 1016:

(12) Արեղեան, որ տողանցի հարցին
նուիրէ երկար պարբերութիւն մը, կը
վ. «Նոյնպէս կարելի է անջատել մա-

14. շաղկապով յարադրուած բառերը,
ունի սովորաբար, մանաւանդ երբ կարն
ւ, սերտ կապով միանալով կազմուի են

ապաղախականության բարձր ուժ...» (Երկեր, Ե,
Աղաչանքներ, Երևան, 1971, էջ 128):

(13) Ֆրիկ Դիւան, Նիւ-Եորք, 1952, 385:

(14) Այդ տողին մէջ ակնյայտ աւերորդանկ մը կայ, Տիրամ Արքեպիսկոպոսի ալատարակութեան մէջ, էջ 388: Տողա-

մակի տրուած այլընթերցումներուն մէջ
նախ տաղաչափական իմաստով գոհա-
ւելիչը սա է. «Աստուած, մի՛ առնէր ի
մ շատ մեղացս, որ յիմէ՛ գործած»:

յոթնիւնն է: Սա ըստ իս ամենակարեւորագոյն պրոբլեմն է, որի մասին պէտք է մտածել, եւ մտածելը պէտք է լինի երկուստեք, որովհետեւ միայն այս կամ այն դրոշ կամ դրամատուրգը նստի զբիլ դրանով հարցը չի լուծուի, որովհետեւ, երբ պատմութիւնից, թէկուզեւ հէնց իմ փորձից, փորձը ցոյց է տալիս, որ եթէ դրամատուրգը եւ թատրոնը սերտ յարաբերութեան մէջ են, աշխատանքային ըստեղծագործական, դա անշուշտ տալիս է լաւաւոյն արդիւնքը եւ բացի դրանից՝ կարծես թէ դա մարդուն ողելորում, կարծես թէ նա հաւատ է ձեռք բերում, որ իր գրածը կը բեմադրուի, թղթի վրայ չի մնայ, որովհետեւ մէկ վրեց, երկուստեք, երեք զրեց, չի բեմադրւում: մարդ կորցնում է իր հաւատը:

ՀԱՅՑՈՒԽ - ԱՐԲԻ ՅՈՒՎԱՆՆԻՍԵԱՆ.-
Ի՞նչն է պատճառը, որ վարդապետ Անեմեա-
նը Սուռձուկեանի «Ամուսիններ»ի բեմա-
դրութիւնը յանձնեց ձեռք: Այդ ընտրու-
թիւնը ի՞նչպէս տեղի ունեցաւ:

Պ. -- Դա շատ հետաքրքիր է: ...Ես սովորեմ եմ Ռաֆայել Զրաշեանի դասարանում, արուեստանոցում: Բայց նաեւ շատ բան եմ ստացել Վարդան Աճեմեանից: Ես չեմ եղել Վ. Աճեմեանի ուսանողը սովորելու տարիներին, բայց յետոյ երբ աւարտեցի եւ Աճեմեանին՝ տարաւ Սունդուկեանի Թատրոնը եւ այնտեղ կատարեցի իմ առաջին բեմադրութիւնը, այդ ընթացքում ես շատ շատ բան սովորեցի նրանից: ...Գիտէք ինչ, երբ 20 տարիների փորձ ունեցողի հայեացքով եմ նայում անցեալը, տեսնում եմ որ բաւարարուել միայն այն գլխի տելիքներով որ Ինստիտուտն էր տալիս դա բաւարար է, որովհետեւ դերասանի աշխատանքը եւ ստեղծագործողի աշխատանքը դա ամէնորեալ աշխատանք է, ամէն օր պէտք է աշխատել եւ իր ձայնի եւ իմ մարմնի եւ ընդհանրապէս իր աշխարհայեացեացով եւ ամէն ինչի վրայ: ... Երբ ես դնացի Թատրոն, պարզ է, աւարտելուց յետոյ, այդ չըջանում, ինչպէս բոլոր Երիտասարդները, տարուած էի այսպէս մեծ մեծ անուններով, հեղինակներով: Ես յիշում եմ Վարդան Նիկիտիճը ինձ հարցադրել թէ ինչ եւ ուղում բեմադրել: Ես Թուարկեցի Իպպէն, Սարթը, Շէքսպիրը, Տոլստոյ, Զեխով: Այս գործերից որեւէ մէկը: Շատ լաւ յիշում եմ, որ Աճեմեանը այսպէս երկար նայեց ինձ, յետոյ դարակից հանեց մի թղթապանակ եւ ասեց տար եւ կարգա: Ես էլ կարծեցի թէ այդ Թուարկած պիէսներէից որեւէ մէկն է եւ ասում եմ «սա ո՞ր մէկն է»: Ասեց՝ «դա այն է որ դու երբեք չէիր ասի: Դա՝ Սունդուկեանի "Սուսաններ"» պիէսն է: Ես ոչ միայն յուսահատուեցի, այլ՝ դանդաղ եմ ծայր աստիճան ողբերգական կայողութեան մէջ:

Դուրս եկայ Աճճմեանի մօտից: Գիտէ՞ք ինչ՝ այդ տարիներին, ցաօք սրտի եղել է այդ կարծիքը, որ Աճճմեանը ճնշել է երիտասարդներին, Աճճմեանը ճանապարհ չէ տուել: Եւ ես էլ այդ պահին ասի «Հասա խնդրեմ, ինձ հետ նոյնը. դիտաւորեալ այս պիէսը տուեց, որ ես չեմ սիրում, չեմ կարող. սա հերձախան կործանումն է»: Տարայ պիէսը, կարգացի անշուշտ եւ շատ ողբերգական բանով եկայի, ասեցի: «Վարդան Նիկիտիչ, ես չեմ կարող սա բեմադրել». կամ՝ ինչո՞ւ սա բեմադրենք: Ո՞ւմ է պէտք այսօր այս «Սիուսիներ»ը. հանդիսատեսին ինչո՞ւ պէտք է հետաքրքրի»: Նա ինձ այսպիւր ասեց ասեց. «Ռում է պէտք, թէ՛ ում չի պիտք, դա չի պարզեմը չի, բայց որ դու յետոյ կը համոզուես. դու շատ բան կը սովորես այս պիէսը բեմադրելով»: Դրանում չեմ կասկածում եւս դրա համար պիտք էս պէտք է բեմադրեն», անշուշտ իր ղեկավարութեամբ:

Ես սկսեցի փորձերը։ Մեղանի շուրջ ալը ընթերցումները ես արեցի բացարձակապես ինքնուրույն։ Բախտը ինձ ժպտաց թատրոնի լուսադոյն դերասանները զբաղուեալ էին։ Մետաքսեայ Սիմոնեան, Կարդէն Ներսիսեան, Գեղամ Յարութիւնեան, Լիւսիա Յովհաննիսեան։ Այն դերասանները, ովքեր, ցաւօք սրտի այսօր կ'յան եւ մեր դերասանախումբը այսօր չատ աղքատ է ալը թատրոնում։ Գիտէ՞ք ինչ, անցեա առաջին շրջանը. երբ անցանք Կարդէն ռեմական փորձերին, Վարդան Նիկիտիչը սկսեց դալ փորձերին, մի քանի փորձ անց, նա ասեց՝ «նստի՛ր, նայի՛ր»։ Ինչ է ինչ անում։ Ես նստեցի, սկսեցի նայել։ Հաւասարցնում եմ ձեզ, էլի անհրաժեշտ ժամանակահատուած, անցան մի քանի տարի եւ նոր ես հասկացայ որ այն ժամանակ ես չատ բան եմ ձեռք բերել։ Այլինքն՝ ձեռքբերման գիտակցութիւնը եկաւ յետոյ եւ եկաւ այն ժամանակ, երբ ես Վանաձորի թատրոնում էի։ Դա մի թատրոն էր որ զանում էր ծայր աստիճան մատ սիճակով։ Աստիճանաբար

փոխուեց: Հանդիմանալով սկսեց դալ եւ դիմեց ինչ, զա իր հերթին ստեղծեց իր դրամատուրգիան. այսինքն, նոյն քաղաքի բազմաթիւ շնորհալի դրոշմներ սկսեցին դրել պիւնթեր, բերել ինձ մօտ: Ես բազմաթիւ այդ պիւնթերից կարողում էի, կարողում էի եւ սկսեցի բեմադրել այդ պիւնթերը եւ երբ նրանց ոչ կատարեալ դրոշմներ վրայ ես սկսեցի աշխատել՝ տեսնում էի որ ստացւում էր: Դրամատուրգիան իր վերջնական կէտին էր հասնում փորձերի ընթացքում: Էջը նորից դրւում էր, նորից բառը փոխւում էր, համառոտ աշխատանք էր: Յետոյ ես մը տառնում էի թէ ոնց է որ ես կարողանում եմ սա անել: Յետոյ, ես հասկացայ, զի տակցեցի որ սա դալիս է այն օրերից, այն փորձերից, երբ ես նստում էի Աժէմեանի կողքին եւ նա աշխատում էր «Ամուսնանք» վրայ: Մի պիւնթ, ինչպէս դիտեց, Սունդուկեանի ամենաթոյլ դրոշմերից մէկն է, համեմատած նրա «Պէպո»-յի, «Քանդած օձախ»-ի եւ: Ես կարողացայ Աժէմեանի փորձերի ընթացքում սովորել թէ ինչպէս կարելի է ոչ կատարեալ դրամատուրգիական դրոշմ վրայ աշխատել եւ օգնել դրամատուրգին, ստանալու համար այն ինչ պէտք է:

Երկրորդը՝ Աժէմեանի փորձերը անհրաժեշտ էին նաեւ դերասանի հետ տարուող աշխատանքի առումով: Նա սովորութիւն ունէր ոչ միայն բառերով բացատրելու խնդիրը, այլ նաեւ՝ ցոյց տալու: Կերպարների վրայ աշխատելը, սա նոյնպէս շատ բան է տուել Աժէմեանի դպրոցը, այնպէս որ երեւի թէ այս բոլոր դալիս է այդտեղից եւ անշուշտ այն հնարաւորութիւններից որ մեզից շատերը ունէին, յատկապէս՝ այն ժամանակ, աւելի քան հիմա առընտելու Մոսկուայի լաւագոյն թատրոնների հետ եւ լաւագոյն ներկայացումների: Դուք լաւ գիտէք որ 60-ական, յատկապէս 70-ական թուականները Մոսկուայում զարգացում էր ապրում թատերարուեստը: Լիուրիովի թատրոնը, Մարկ Զախարովի թատրոնը ՄԽՍԽ-ի (Մոսկուայի Գեղարուեստական թատրոն) որոշ ներկայացումները: Մի խօսքով սա է եղել մեր դպրոցը, մենք այդտեղից ենք վերցրել:

Հարցում - Ա. Յ. - Բնական է, որ դրանք ստացւում տպաւորութիւնները ազդեցիկ դեր կատարեն: Բայց այսօր, երբ ազատ, անկախ ազգային քաղաքի հարց կայ, եթէ յետագայում հայեացքով դիտելու լինէ՞ք խնդիրը, կարող է՞ք բնութաւորել թէ մեր յիշած Մոսկուայի քաղաքները, ի՞նչ գծով են օգնել հայ քաղաքներին իր նկարագիրը գտնելու հարցում եւ ի՞նչ չափով են խանգարել:

Պ. - Ռուսական թատրոնի բարի ազդեցութիւնը եղել է անամբըլային թատրոնի ստեղծելու մէջ, որովհետեւ պատմութիւնից մեզ յայտնի է որ հայ թատրոնը աչքի է ընկել իր անհատականութիւններով, իր մեծութիւններով, սկսած Ալամեանի ժամանակաշրջանից, բայց կուռ անամբըլային ներկայացում ուրի հիմքերը անշուշտ դրուեց Գալանթիարի օրօք Բուրջանի ժամանակի...:

Ա. Յ. - Սեւեմեանի:

Վ. Շ. - Այո, Սեւեմեանի, յետոյ նոր եկան միւսները եւ դրանց յաջորդները: Անշուշտ սա դալիս է ռուսական շքութիւն: Նրանք էլ ՄԽՍԽ-ի սկզբունքներն են: 20-ական թուականներին յատկապէս նրանք բոլորը անցել են Մոսկուայի դպրոցով եւ անշուշտ նաեւ այստեղ չեմ կարող ասել թէ դա միայն ռուսական է թէ ոչ, բայց կարեւոր դեր են ունեցել վերաբերման սկզբունքները, Մէյքեր-հոլդի սկզբունքները: Այս բոլորը եկան հայ թատրոն: Ինչ վերաբերում է բացասական ազդեցութեանը, ըստ իս դա մի բան է որ բոլոր նախնին սովետական Հանրապետութիւններին արդէն յատուկ էր, բոլորի վրայ եկաւ այդ կնիքը, դա հետեւեալն է. մի դէմք ունենալ. աստիճանաբար թատրոնները կորցրին իրենց ինքնուրոյնութիւնը եւ դէմքը: Յատկապէս՝ ազգային դէմքը, որովհետեւ բեմադրւում էին պարտադրուած պիւնթեր: Օրինակ՝ կային պիւնթեր որոնք խաղում էին եւ վրաստանը եւ Թիւրքմէնստանը եւ Ուզբեկստանը եւ Ուկրաինան եւ Հայաստանը, պարտադրել խաղում էին: Խաղացանքը դարձել էր միօրինակ, միանշանակ:

Երկրորդը՝ ժամանակակից դրամատուրգիան, ոչ թէ ազգային այլ համաշխարհային, շատ դժուարութեամբ էր մուտք գործում հայ թատրոն: Կամ գրեթէ մուտք էր գործում: Մենք ի սպառ չունէինք ինֆորմացիա: Մեր ինֆորմացիան սահմանափակւում էր միայն Մոսկուայով: Իսկ դա նոյնպէս հիմնական

նում ռուսական էր: Սա եւս իր բացասական ազդեցութիւնն էր թողնում:

Հարցում - Ժ. 2. - Ռուսական դպրոցի ազդեցութիւնը միայն սովետական Միութեան մէջ չէ որ իշխող է, արտասահմանի մէջ ալ շատ մը տեղեր իր խորին դրոշմը ձգած է, զանազան հասանքներ ստեղծած, հեղինակութիւններ մէջ տեղ բերած, որոնք իրենց կարգին դարձնում ու ինֆուորմացիոն ուղիներ հաստատած են: Ասանց մէջ կամ հայ դէմքեր ալ: Հիմա երբ ազգային քաղաքի մասին է խօսքը, ի՞նչ է Հայաստանի պատկան մարմիններում դիրքը անցնող նկատմամբ: Ինչպէս կրնայ հայ քաղաքները ընկալել անցնող մշակութային ժառանգութիւնը:

Պ. - Կարծէք թէ հիմա, աւելի քան երբեք, այդ թատրոնը ըլլայ մայր թատրոն: Պէտք է լինի թատրոն ոչ թէ միայն Հայաստանի, այլ նաեւ Սփիւռքի համար: Ես յամենայն դէպս ունեմ այդ ծրագիրը եւ այդ ցանկութիւնը, որպէսզի Հայաստանից դուրս, տարբեր երկրներում բոլոր նախուղ մեր հայ արուեստագէտները չափից դուրս սերտ կապի մէջ լինեն մայր բեմի հետ. այսինքն՝ նրանք կարող են հրաւիրուել իրենց խմբով: Հիմա կայ այդ հնարաւորութիւնը, որովհետեւ թատրոն լինելու է պետական յատուկ հովանաւորութեան տակ, նաեւ՝ Ֆինանսական առումով: Հետեւաբար հնարաւորութիւն կը ստեղծուի այդ հրաւերները անելու: Ենթադրեմք, եթէ այս կամ այն բեմադրող որ ապրում է ոչ Հայաստանում, ներկայացնում է իր պրոյեկտը, մենք դրա հնարաւորութիւնը պէտք է տանք և թերթերում պէտք է այդ ծրագիրը ապուր եւ այդ մասին խմբուի...:

Ժ. 2. - Ներառութիւն, աւելի յստակացնելու համար, ոչ թէ հիմա ապրող բեմադիրները համար էր խօսքս, անցնող մէջ անկախ, օրինակի համար՝ Փիթօյէֆի կամ Մամուլեանի նմաններում, որոնք փիլիսոփայի մէջ անցեալ դարու վերջը, այս դարու սկիզբը, ռազմական ռուսական դպրոցի ազդեցութեան ենթակայ էին, ու եւրոպա հաստատուելով, միջազգային բեմի վրայ ստեղծագործեցին ու քաղաքի իրենց ուրոյն կնիքը:

Պ. - Իմ կարծիքով միակ ամենախոսակ եւ կոնկրետ ճանապարհը այն է որ այդ մարդկանց ստեղծածին ժառանգութեան մենք հաղորդակից լինենք: Օրինակ հիմա որ ես նայեցի Փիթօյէֆի ցուցահանդէսը, եթէ ստեղծուի հնարաւորութիւն այդ ամէնը Հայաստանում ցուցադրուի, դա հրաշալի բան կը լինի: Պէտք է մտածել նաեւ այս ուղղութեամբ, որովհետեւ ես որ թուում է թէ ինչ-ինչ բաներ դիտեմ, յամենայնդէպս այսօր բաներ իմացալ որոնց մասին չգիտէի, եւ ինձ նման շատեր: Ուստի պէտք է ճանապարհները դառնել որպէսզի այնտեղ եւս ցուցադրուի այս ամէնը, մատուցուի:

Հ. Ժ. 2. - Ներկայիս Հայաստանի քաղաքները համակարգը, ցանցը որ կայ, յարմար ու բաւարար է որպէսզի վերըստին մշակութային կեանքը զարթոյն:

Պ. - Ոչ: Յարմար չէ: Ներկայումս մեզ տրուած է հնարաւորութիւն ինքներս ըստեղծելու մեր թատրոնի կառուցուածքը, ծրագրելու ներք, ինքներս մեր պրոյեկտները մեր առաջ դնելու եւ ճանապարհները դառնելու, այն պրոյեկտները որոնցով աշխատում էինք նախկինում, դա բոլորովին յարմար չէ եւ դա կորցրել է իր ուժը եւ փառք Աստծոյ որ դեռ ընթացքի մէջ է այս ամէնը, մենք հիմա աշխատում ենք նոր կառուցուածք ստեղծելու, նոր թատրոն, թատրոնի կանոնադրութիւն, օրէնք ստեղծելու վրայ: Ի դէպ նաեւ այդ թատրոնի օրէնքը պէտք է մշտնի Պառլամենտ եւ հաստատուի այնտեղ:

Հ. Ժ. 2. - Հայաստանի մէջ ներկայիս տեղի կ'ունենան տնտեսական գետնի վրայ սեփականացումը ծրագրերը, արդեօք քաղաքի մարզին մէջ ալ սեփականացումը ծրագրերը գոյութիւն ունի՞ն:

Պ. - Սեփականացումն այս պահու դնում է Հայաստանում բայց ոչ արուեստի օձախները. յատկապէս թատրոնի վերաբերեալ դեռ ոչինչ չկայ: Ես կարծում եմ, որ թատրոնների սեփականացումն հարց դնել, հիմա շատ շուտ է, դա հնարաւոր չէ իրագործել, որովհետեւ հակառակ դէպքում կարող է, ցաւօք սրտի, պատահել այնպէս որ այդ թատրոնը սեփականացումի հայտիս մի անձ, որը շատ դրամ ունի, բայց բացարձակապէս արուեստագէտ չէ եւ հեռու է արուեստից եւ մենք կարող ենք մէկ այլ ծայրայեղ վիճակի մէջ ընկնել: Այդ պար-

ցեան դեռ չկայ Հայաստանում եւ չգիտեմ կը լինի՞ թէ ոչ: Թատրոններ առայժմ դառնում են պետական հովանաւորութեան տակ, բայց, մի բան յստակ է որ ուրեմն մի քանի թատրոններ կը մը նախ պետական, կառավարական հովանաւորութեամբ, միւսները կը դառնան մուշկիկալ:

Հ. Ա. Յ. - Իսկ ինչ վերաբերում է հեղինակային իրաւունքներին, մի բան որ արդէն գիտեմք թէ ինչո՞ւ Հայաստանում գոյութիւն չէ ունեցող նախադէպ... ոչ միայն Հայաստանում, այլ նաեւ՝ ըՍփիւռքում. հայ հեղինակը ընդհանրապէս, ինչպէս նաեւ՝ միջազգային հեղինակը հայկական բեմի վրայ պաշտպանուած չէ եղել որեւէ օրէնքով: Վերջապէս սրանք ստեղծագործական ակունքներին հետ կապ ունեցող հարցեր են: Հայաստանում ի՞նչ միջոցներ են կիրառուում, որպէսզի հեղինակները միջազգային օրէնքների համաձայն իրաւունքներն ու պաշտպանուեն: Հարցիս մէջ ներառեալ է նաեւ բեմադիրների, դերասանների եւ այլ արուեստագէտների ստեղծագործական իրաւունքների պաշտպանութիւնը:

Պ. - Սփիւռք, ես ինձ հետ չբերեցի այդ օրէնքի նախագիծը, որովհետեւ վերջերս, մեր Պառլամենտը ընդունեց հեղինակային իրաւունքների մասին օրէնքը, առաջին ընթերցմամբ, ինչպէս մեր մօտ դա անուանում է, որտեղ յստակ արդէն նշուած է բազմաթիւ կէտերով եւ հեղինակների մասին եւ դերասանների եւ նկարիչների եւ ընդհանրապէս արուեստով լող բաղուող բոլոր հեղինակների մասին ուժեր ստեղծում են: Այսօր մօտս չէ այդ նախագիծը, կարող էի նաեւ ձեզի ծանօթացնել, հնարաւոր էր ինչ որ առաջարկներ լինէր, որովհետեւ Պառլամենտը մեծ սիրով լսում է մեր առաջարկները եւ առաջին ընթերցումից յետոյ, շատ բաներ դրւում է հիմա վերանայման, որպէսզի աւելի կատարեալ լինի:

Հ. Ժ. 2. - Իսկ ի՞նչ են մեր ծրագրերը, նկատի ունենալով որ ներկայիս Սովետական դիկտար նշանակուած է՞:

Պ. - Մեզ մօտ հիմա, ազգային թատրոններում՝ Օփերան եւ Սունդուկեանը, մտցւած է, այսպէս անուանուած՝ տը նորինական համակարգ, այսինքն՝ ղեկավարը՝ դա տնօրէնն է որ ունի ընդլայնւած իրաւունքներ: Նա պատասխանատու է ղեկավարական ծրագրի, ստեղծագործական պրոյեկտի ու ընդհանրաբար միւս Ֆինանսական արտադրական հարցերին: Ներկայումս այս լուծարումից յետոյ պէտք է սկսուի ստեղծագործական պրոյեկտը, դրան զուգընթաց արդէն վերակառուած է թատրոնի վերանորոգման աշխատանքները, որովհետեւ թատրոնը դառնում է ծայր աստիճան վերանային վիճակում. չէնք մասին է խօսքը. տեխնիկական հնարաւորութիւնների ընդլայնում, որովհետեւ շատ հնաժամ է արդէն թատրոնի բեմական սարքաւորումները եւ ապարատները: Մի խօսքով ծրագրւում է այսպէս, որ եթէ այս աշխատանքները ընթանալու եւ ժամանակին, Սեպտեմբերի վերջին արդէն հնարաւոր կը լինի բացել դռները եւ ներկայացումներ խաղալ:

Ցաւօք սրտի, բեմերուտարը պէտք է նոյնպէս լինի բոլորովին նոր, որովհետեւ հիմա մենք չունենք խաղացանի որ հնարաւոր լինի խաղալ: Արդէն մտածում ենք այն խաղացանի վերաբերեալ որը պէտք է լինի առաջին թատերաշրջանում: Լուրջ աշխատանք է տարւում խումբը ձեւաւորելու վերաբերեալ, դերասանական խումբը: Որովհետեւ, այստեղ եւս, շատ կարեւոր պրոյեկտներ կան: Անշուշտ, խմբի դրուիւնը պայմանաւորուած կը լինի այն խաղացանով, որը մօտակայ ժամանակահատուածում պէտք է լինի: Ցանկութիւնը այն է որ անշուշտ բեմադրուեն՝ նախ ասեմ որ երկու բեմ ունենք, մեծ եւ փոքր, այդ փոքր բեմը պէտք է հիմնականում ծառայի, նոր դրամատուրգիա ստեղծելու, նոր հեղինակներ բացայայտելու հարցին, եւ նոր ըստեղծագործական ուժեր բացայայտելու, այսինքն՝ լաբորատուր թէքում կ'ունենայ: Փոքր բեմը կ'ունենայ իր խաղացանից որոշակի, մեծ բեմը՝ իր խաղացանից:

Ինչ վերաբերում է կոնկրետ այն պիւնթերին որ պէտք է բեմադրուեն, քանի որ վերջնական հաստատ չէ, ես չեմ կարող որոշ բան ասել:

Հ. Ժ. 2. - Դերասաններու պատրաստութեան ու կազմաւորման համար ի՞նչ են մտաւորութիւնները:

Պ. - Հայ թատրոնը հիմնականում սըն-

ւում է թատերական արուեստի ինտուիտուալ շրջանաւարտներով, կարգաւորութեան է որ ամէն մի ստեղծագործական օձախ, ունենում է եւ վերջինը եւ ի հարկէ դրդիւի անկումային տարրեր: Ասել որ ներկայումս թատերական դպրոցը դառնում է իր բարձրութեան վերայ, դա՛ սխալ կը լինէր, բայց վերջին շրջանում որոշակի քայլեր են արուեստականութեանը դա՛ ծրագրեր վերանայում է, ուսուցման ծրագրեր վերանայում, որը արդէն 20-ական, 40-ական թուականների վաղեմութիւն ունի եւ ընդհանրաբար կորցրել է իր նշանակութիւնը եւ պիտանկութիւնը: Հիմա շատ բաներ վերանայուած են, բայց դպրոցն է, միանգամից դա հնարաւոր էր անել: Մեր դերասաններ եւ ընդհանրաբար, հիմնականում, աշխատում են շատ կղզիացած, եւ թատրոններից անշուշտ եւ ընդհանրապէս շատ քիչ հնարաւորութիւններ ունեն ուսումնասիրելու համաշխարհային փորձը, յայտնի բեմադրութիւններ դիտելու հնարաւորութիւն չունեն: Մի բան որ խիտ անհրաժեշտ է: Եթէ մեզ յաջողուի համախմբել այն մեր ծրագրերը Սփիւռքի հետ միասին, դուք պայմաններ եւս ստեղծուեն, փոխադարձ արցելութիւններ, թէկուզ մէկ տարով, երկու տարով, մէկ մարդ հինգ ուսանող, հնարաւորութիւն ունենալ թափ ափսոսանքից դառնալու այն ամէնին ինչ տեղի է ունենում:

Հ. Ա. Յ. - Երբոր ազգային քաղաքական կը խօսուի, հայկական հեղինակութեան մասին, հիմնական հարցը ծագում Հայաստան - Սփիւռք, այն ի որ բեմի վրայ իր տեղը պտտ է գտնել: Թատրոնի գոյացում ունեցած եւ Հայաստանի քաղաքներ վերաբերեալ: Մի քան բացառութիւններ նկատի ունենալով հեղինակ, երբոր բեմադրութիւն եւ դիտելու առիթներ կ'իյնան զա պատահում է որ փիլմ դուրսաժի է ենթարկուած եւ անդրադառնում ես որ դիտաւորը արդէն մշակույթի է վերաբերում եւ լեզուն փոխուած է: Հայկական բեմի վրայ ես տառքին անգամ Հայաստանում մի քանի քաղաքների մէջ, այդ դուրսաժի գոյացումն ունեցել: Դուք այս հարցի մասին ի՞նչ մտածում, խնդիրները, դժուարութիւններ ի՞նչ են:

Պ. - Զիջէք եւ նկատել եւ դուք մի հարցով նաեւ պատասխանը տուէք: Այս, դուրսաժի այսինքն՝ կրկնօրինակութեան զգացում կայ որ դուք ստացել էք: Դա դալիս է ընդհանրապէս մեր այսօրու եւ ոչ միայն այսօրուայ, այլ՝ ընդհանրապէս հայ թատրոնի ցաւոտ տեղերը խօսքի պրոյեկտը: Այդ բայց ունեն լստ իս դրա պատճառը այն է, որ բեմական խօսքը, ինչպէս մենք ասում ենք, բեմական խօսքը դպրոց չունենք: Այդ դպրոցի հիմքում ընկած է ռուսական դպրոցը, որովհետեւ Ստանիսլաւսկայի դիրքը «Դերասանի Աշխատանք» ուսանողը ընթերցում է ուսանելով, եւ չի ընկալում, դա՛ նա չի անցկացնում իր հայեցի մտածողութեան, որովհետեւ եւս ուսանել է ընթերցում: Նոյնպէս, մի բեմական խօսքը հիմքը՝ ռուսական պետական դպրոցի դասագիրքերն են, որոնց հիման վրայ մեր մասնագէտներ անում են վարժութիւնները կամ տեսական պարապմունքները ուսանողին հետ: Բայց այդ վարժութիւնները ի վերջոյ վերցուած են ռուս դրամատիկները երբ նա փոխանցելու եւ տեղադրուած հայկական միջավայր, հայ դրական օրինակով, դա դառնում է ոչ հայկական, որովհետեւ դա նշանակում է ուրիշ դպրոց մի կերպ հագնել: Երեւի կարեւորագոյն պատճառներից մէկը սա է: Ինչպէս ասած դրա դառնելու ճանապարհը նոյնիսկ չեմ կարող հիմա ասել, թէ պէտք է անել. ես չգիտեմ ինչ պէտք է անել:

Հ. Ա. Յ. - Տրամադրութիւն կա՞յ դերասանների մօտ որ այս հարցի վերաբերեալ աշխատանք տարուի, թէ դա երբ որդակում է համարում:

Պ. - Ոչ: Դա երկրորդական չէ համարում: Անպայման ոչ միայն տրամադրութիւն, այլ նաեւ մեծ ցանկութիւն կայ եւ մեծ պահանջ կայ եւ եթէ կարողանաւք այս հարցում մեզ օգնել, շնորհակալ կը լինենք: Յատկապէս ես, որ կալ կը լինենք: Յատկապէս ես, որ պաշտօնէն նոյնիսկ պարտաւոր եմ դուրս ուել այս հարցով, թատերական դպրոցի մասին է խօսքը, դրա կարելիք խնդիրը գոյացում. եւ դրա բացակայութիւնը մէն օր մենք տեսնում ենք այս կամ այն ներկայացման ժամանակ, այս կամ այն թատրոնում:

ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒԼԻՍ 7
DIMANCHE
7 JUILLET
1996

LE NUMERO : 5,00 F.

ՏԻՒՍՏԻՍ - ԹԻՒ 18-891

ՀԱՐԱՇԽ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻՒ 217

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱԽԱՐՇ ՄԻՍԱԿԵԱՆ (1925-1957)

Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1-100 ֆ. - Վեցամսեայ : 560 ֆ.
Արտասահման : Տար. 1-400 ֆ. (առկաբայ առաքում)
1-250 ֆ. (շաբաթական առաքում) - Հատը : 5,00 ֆ.

71^e ANNEE — N° 18.891

ՀԱՅՐԷՆԵՐ

Բ.

ՀՕՐԵՆԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔԸ

Հայրենիքը : Բանաստեղծական տե-
մայի մը, գրական սեփական մը, թէ չափ մը :
այս հարցումները նոյն ընդլայն
նոյն նշանակութիւնը չունին : Չեմ
արարաւոր ամէն մէկուն շրջանակը
բոլոր, բայց հայրենը գրական սեփական
բանաստեղծական տեսակ մը նկատու-
մանաւոր կուտաններ չկան : Իսկ ի՞նչ
բանասէրը :

Գրչնութիւն

Հայրենիքը հատորին մէջ՝ Մնացական-
ը կը փորձէ հետաքրքրական մեկնա-
թիւն մը տալ «հայրեն» բառին (նոր
գրութեամբ՝ «հայրեն») : Ձեռագր-
տուտաններին ծանօթ է որ բառը
արարեալները ունի : հայրեն, հայ-
րեն, հայրենիկ, հայրենի, հայրեն :
հայրենիքն մէկ մասը հայրենը կը
դէպի հայրեն (Ֆրիդլի Կոտարու-
մէջ հայրեն է, իսկ անանուն տա-
րան մէջ, հայրեն), իրեն հայրենը ըս-
տալ : Միւս մասը բառը կը կապէ
գրչնութեամբ : Ժողովրդային կազմող
այս արարութիւն, որ «իրենի ներ-
քրքրեալ մէջ որքան էլ փորձելու
հայրեն եւ հայրեն ձեւերի քննու-
թիւն հարցը լուծելու, գոհացուցիչ ար-
քի հասնել չենք կարող, որովհետեւ
այս փաստերը խօսում են թէ՛ մէկ եւ
թէ՛ միւս կարծիքի օգտին» (Հ 33) : Կը
սիւր որ հարցը այստեղ պիտի փակ-
ւի Ոչ :

Բանասէրը կը դիմէ բարբառային ձեւ-
եր (հայրեն, հայրեն) որոնք կ'ենթադրեն
որ արմատը : Ըստ իրեն՝ հայրենը կ'ա-
ծուի հօր, հայրականին : Այստեղ է որ
կ'ապագայ մեծ կարեւորութիւն կու տայ
բոլորի երգի մը, որուն մէջ, մայրը ե-
րան կ'որօքէ, ըսելով :
«Ո՛ր, ո՛ր, ո՛ր հայրենի,
հայրենի ծառք արմաւենի» (Հ 34) :
Հայրեն կը գտնայ ծառք տան, «սոս-
տալ» աւանդական արմաւենու ձե-
ւով... (Հ 35) : Եւ ահա եղբայրացութիւնը :
«Երեւոյթին, հնում հայրենի են հա-
յրենը համապատասխան բոլոր երգե-
լի խելոյ, աստիճանաբար, յատուկ
ազգայնութեամբ ստեղծուած ա՛յն եր-
գի, որոնք այսօր յայտնի են իրեն
հայրեն : Այդ է պատճառը, որ ժողո-
րդի յիշողութեան մէջ հայրենները ոչ
ազգայնութեան հետ են կապուած,
թեմայի : Յետադաշտ, հին պատ-
մանքի պոետիկ հետեւանքով,
բառի մերթ շարժելու է հայ-
րենի հետ, մերթ էլ հնչել իրեն
հայրենակալի երգանուն : Այսպէս ուրե-
մ, մեր համոզմունքով, հայրեն կամ ա-
ծիլը հայրենի հասկացողութիւնը
էլ հայր արմատից եւ իմաստաւոր
հայրենի (հայրական) գաղափարը՝
ուրեմ երեւակայական, ղեցաբանա-
ւոր հայրենի մասին եղած պատկերա-
ւորութիւն» (Հ 34-35) :

Բոլորովին նոյն տեսակի խախտում մեկ
հայրենական կ'արժանանայ «անտու-
նի, որուն հիմքին բանասէրը կը դնէ
«անտու» բառը (որը քիչ անգամ կ'առկած
արքայացած է) : Այդ «տունին» համար
այն հայրեն մը կը մէջբերէ, ուր կ'ըս-
տենք էլ կարմիր ու լան,
իմ տուն...
Թուի աչքեր, դուգուած ծառերով,
իմ տուն...
Իմ տունը այստեղ, ըստ բանասէրին,
էլ նշանակէ «ոչ թէ սովորական տունը,
այլ որքին, զաւակ, հարազատը, սիր-
ուած հերոսը...» : Կը մէջբերուի Գր-
ժողովրդի մէկ զիտողութիւնը : «Ձայն
տողութիւն կալան այժմ եւ կոչն ըզ-
րին տուն, տուն ունի» : տուն առեալ
է : Եւ ահա եղբայրացութիւնը : «Այս եւ
նախ որքին փաստերը հիմք են տալիս

մտածելու որ անտունի կարող էին կոչ-
ուել այն երգերը որոնք վերաբերում էին
այս կամ այն պատճառով «տուն», այս-
ինքն՝ զաւակ, կին, սիրելի, բարեկամ եւ
նման այլ հարազատ դեռեւ չունեցողների
կամ նրանցից զրկուածների : Ուստի են-
թադրելի են եւ սիրոյ, եւ պանդխտու-
թեան եւ մահուան անտունիներ : Այստեղ
էլ նախապէս տողաչափութեան պարա-
զան պիտի էական եղած չլինէր : Այս-
ինքն՝ յետագայում է, որ ինչպէս հայրեն-
ները, այնպէս էլ անտունիները ձգտել են
դէպի ամենաերաժշտականը ու ամենա-
սիրուած չափը...» (Հ 35-36) :

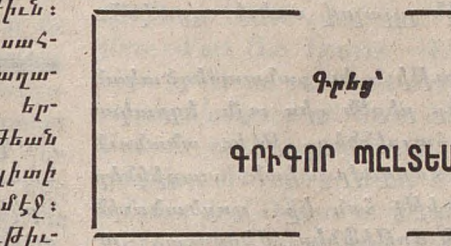
Նկատելի է որ երկու հատուածի մեկ-
նաբանութեան բանասէրը կը հանէ նոյն
նախնան եւ ընդհանուր եղբայրացութիւն :
Նախ՝ հայրեն եւ անտունի չեն սահ-
մանուի իրենց տողաչափական կաղա-
պարով, դոնէ «նախապէս» : Այս՝ եր-
կուքն ալ կը կապուին բովանդակութեան
մը, ինչ որ զատորոշիչ դեր մը պիտի
կատարէր հայրենի որոշադրումին մէջ :
Այստեղ է Մնացականեանի տեսութիւ-
նը : Որպէսզի հայրենը դառնայ բանաս-
տեղծական տեսակ եւ ոչ միայն չափ,
հարկ է որ կապուած ըլլայ բովանդակու-
թեան մը (ինչո՞ւ այս կապը, ահա ան-
յայտը) : Արդ՝ հայրենի եւ տունի մեկ-
նաբանութիւնները ոչ միայն ունին շատ
նեղ հիմունք, այլեւ նոյնաբանական են :
Հայրենիին, այսինքն հայրենուին կալ-
ուածը այնքան ընդարձակ է խորքին մէջ,
որ հարց կը ծագի թէ անով կարելի՞ է
բանաստեղծական բովանդակութիւն մը
մասնաւորել : Ի՞նչ բան հայրենի չէ, կը
բաւէ միայն... Ներքոյն մեկնաբանել :
Հայրենի չէ՞ մայրը, կինը, ջոյրը, հո-
ղը, արուը, երկիրը : Պէտք կ'այժմ ինչեւ
հիմունքը ղեցաբանութեան անստիճ-
գիտիները թափառելու, հօրենական ըս-
կըզբունքը գտնելու համար : աւելի շահե-
կան պիտի չըլլա՞ր դիմել պատմիչնե-
րուն, Բուզանդարանին օրինակ, այդ
«տուն»ին կարելի ծիրը շրջանցելու հա-
մար : Հայրը ամէն տեղ է մեր մշակոյթին
մէջ, նոյնիսկ եւ մանաւանդ իր անհայրի
կերպին տակ : (Քայլ մը անդին կը սկսի
հոգեկոտորութիւնը...) Հայրենին շատ
ընդհանուր գաղափար մըն է եւ իրեն
այդ՝ որեւէ թեմայի հետ կրնայ առըն-
չուիլ :

Կողմնակի կերպով դիտել տամ որ եթէ
երախան տոհմածառն է, տան ու ցեղին
ժառանգը, թաղաւորն ու հերոսը, տե-
սակ մը հայրենու վերամարմնաւորումը
(ինչո՞ւ չէ), հարց է թէ ինչո՞ւ այնքան
քիչ ներկայ է ան իր նշուած բոլոր կեր-
պարանքերով, այս 1000 էջոց ժողո-
վածունի մէջ :
Բանասէրին ամբողջ մեկնաբանութիւնը
օրորոցային քանի մը երգ կը դրածած
իրեն առաջ եւ բոլորովին կ'անտեսէ
հայրեններուն մէջ ներկայ մարդկային
այլապէս զգացումներու ներկայութիւնը :
Ձանց կ'առնեմ, անդադար, ամէն դուռ
գացող «ժողովուրդ» գաղափարին դուռ
ծածութիւնը, իր թէ ժողովուրդի յիշ-
ողութեան մէջ չիմթուած են եղեր հայրե-
նին ու հայրենը (Ֆրիդլի օրերուն «չիմ-
թը» կար արդէն...) : Բայց չեմ կրնար
հարց չտալ թէ ինչպէ՞ս ամէնէն «հին»
հայրեններուն մէջ (հին, որովհետեւ ա-
նոնց հեղինակները կրնան կուտան մը նը-
կատուիլ անոնց գրութեան թուականը
մօտաւորապէս որոշելու համար) գոյու-
թիւն չունին այդ «հայրենիին» բնորոշ
տարրերը : Նարեկացիի «Վարդավառին
տաղը», Գրիգոր Տղայի ողբեր կամ Ֆը-
րիկի խրատներն ու քերթուածներուն մէջ
կարեւոր մասը գրուած են հայրենի չա-
փով, բայց առանց անոր ենթադրեալ բո-
վանդակութեան գոյն իսկ յիշատակու-
թեան : Կամ այն է որ այդ բանաստեղծ-
ներուն համար հայրենի եւ հայրեն չը
փոթ բաներ էին (ինչ որ փաստելի է

դեռ) կամ ալ այդ բանաստեղծները որեւէ
բան չէին չիմթեր, պարզապէս ոտանա-
ւոր չափ մը կը կիրարկէին : Ինչ որ ինծի
աւելի ստոյգ կը թուի :

Բայց ինչո՞ւ այդ չիմթի իսկ չնկատել
ինքնին շահեկան եւ ուշադրութեան ար-
ժանի կէտ մը : Այսինքն՝ եթէ մէկ կողմէն
ձեռագրիները մեղի կու տան հայրեն,
հայրենիք, միւս կողմէն՝ հայրենի մա-
սին կը խօսի Ֆրիդլի, հնարաւոր չէ՞ մտա-
ծել որ հայրենի եւ հայրեն ոչ թէ զիրար
հերքող բաներ են այլ կը յղուին նոյն
տարրին դուր կը կոչեն երկարժէքու-
թեամբ : Ինչո՞ւ նկատի չունենալ որ ի
սկզբանէ երկարժէքն է, որ հայրենը
խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ թէ՛ հայ-
րենին, թէ՛ ալ հայրենին : Ինչ որ կու գայ
իրեն հայրենի կու գայ իրեն հայրե-
նին...

Հայրենը տողաչափական կաղապարէ
մը անդին բանաստեղծական տեսակ :
Ժողովածուն շահեկան է անով որ մեր
առջեւ կը դնէ ամէն ծաւալ բանաստեղ-
ծական կտորներ : Բայց ասոնց միջեւ



«բովանդակութեան» մը հասարակաց յայ-
տարարը փնտռել կը նշանակէ այդ կտոր-
ները աղբարանցել : Ինչ բան կ'արդիւն-
որ միջնադարու բանաստեղծներն ու յո-
րինոյները հայրեն գրէին որեւէ նիւթի
մասին (ինչպէս որ ըրած են) : Այդ նիւ-
թերն ալ մարդկային ընդհանուր նիւթեր
են, որոնց կարելի է հանդիպել թէ՛ կրօ-
նական բանաստեղծութեան մէջ, թէ՛ «իս-
կական» ժողովրդական բանաստեղծու-
թեան : Այլը, մահը, կեանքը, պանդխտ-
ութիւնը, գրկանքը, մարմնին աղէտ-
ները, ապրելուն իմաստութիւնը, պատ-
մութեան ու հերոսական արարքներու
հանդէպ զուսպ անտարբերութեամբ մը
սողորուն, բաւական ընդհանուր վիճակ-
ներ են, կազմող՝ յատակը հայրեններու
աշխարհին : Նման ընդհանրութիւն որեւէ
բանաստեղծական տեսակ մը, անկախ
զապար չի կրնար մասնաւորել, ինքնին
ալ որեւէ շահեկանութիւն չի ներկայա-
ցնէր :

Արդ՝ հարկ է հաստատել, որ ժողո-
վածունի մէջ եւ անկէ դուրս գտնուող
հայրեններուն հասարակաց յայտարարը,
ինչ ալ ըլլայ ասոնց ծաւալը, ան ալ տա-
ղաչափութիւնն է : Ըստ երեւոյթին քառ-
եակ յօրինողներ, շարքեր ստեղծողներ
թէ երկար քերթուածներ գրողները միայն
այդ է որ նկատի են ունեցած եւ ոչ
թէ բանաստեղծական սեփական մը : Ասելին,
անոնք անտեսած են հայրենին «բովան-
դակութիւնը» : Կարծեմ խաղաղով անոր
անորոշութեան հետ : մշակելով երկր-
մութիւնը : Այս փաստէն անդին կը սկսի
տեսութեան լայնածիր կալուածը : Բա-
նասէրին իրաւունքն է քառարարուիլ ա-
տով, բայց անոր մեղի առաջարկած «մը-
շակութեամբ» մեկնաբանութիւնը
բանաստեղծական տեսակ մը իր բովան-
դակութեամբ որոշադրող՝ հիմնովին ան-
բաւական է :

ՀԵՂԻՆԱԿ

Հայրեններու հեղինակութեան հար-
ցին մէջ բանասէրը մակերեսային կը
նկատէ «ժողովրդական» եւ անհատական
հարցադրումը : Յարգելի կարծիք մըն է
ասիկա : Մնաց ալ որ ինչ անդադար կը
յոյրի ժողովրդական եւ անհատական հայ-
րենները դատորոշումին : Արդ՝ եթէ ան-
հատական հայրենները կ'առանձնան
հեղինակի մը անուան կցուած ըլլալու
հանգամանքով, միւսները՝ ոչ թէ ժ-
ն. Ի. դարուն սկիզբը հաւաքուածները,
այլ ձեռագրիներուն մէջ ցրուածները՝
ունին հեղինակային մեկնութիւն :

Չօգտանալ կը սիրէր հեղինակ մը տես-
նել անոնց ետին եւ ասոր համար դառն
էր «քուցակեան» առասպելի լուծումը :

Արեղեան կը խօսի գուսաններու եւ «գու-
սանական ժողովրդական» տաղերու մա-
սին, տարազ՝ որ Մնացականեան կ'իւ-
րացնէ որոշ վերապահութեամբ :

«Ժողովրդական» մեր մօտ, ըսել կ'ու-
ղեմ Արեւելահայոց, կը դործածուի դա-
րասկիզբէն ասորին տեսակ մը ինքնադոյ
ստորոգութեան մը նման : Անոր մեկնա-
կէտին կայ անշուշտ ժ-ժ. դարու ոտման
թիւ կեցուածքը բանաւոր աւանդութեանց
առջեւ, որմէ կը սերի աղբարանութիւնը :
Իսկ անոր բարտը, յաղթանակը համա-
նալար վարձակարգի օրերուն, հասկնա-
լի էր գլխաւորաբար քաղաքական նկա-
տառումներով : Ժողովրդականի շրջա-
փակին մէջ կը գետնաշին երկեր, ո-
րոնք առանց այդ պիտակին հաղիւ թէ
սպուռելու արժանի նկատուէին : Եւ այս-
պէս մէկ կողմէն աղբարանութեան յնամծ,
միւս կողմէն քաղաքական ըմբռնումին՝
ժողովրդականը եղաւ անվիճելի ստորո-
գութիւն մը : Ոչ ոք պահ մը հարց տուաւ,
թէ ժողովրդական կոչուածը երկրորդ
գաղափար մըն է ամէնէն առաջ. այսինքն՝
ժողովուրդ կը նշանակէ մէկ կողմէն
պետութեան մը սահմաններուն մէջ քա-
ղաքական ենթական, միւս կողմէն՝ հա-
հարծուած դասակարգը : Դանց կ'առնեմ
«ժողովուրդ»ի ողի գաղափարախօսական
նշանակութիւնը : Բանաստեղծութիւն որ չի
մտածեր (եւ մտածել չէ իր պաշտօնը)
կը դործածէ այս երկերը փոխի ի փոխ, ա-
ռանց որեւէ գգուելութեան :

Իրենց անանունութեամբ հայրեններ
լուազոյն օրինակներ կրնային կազմել
այն ժողովրդականին որ կը կոչեմ դա-
րասկարարական, մանաւանդ որ Ալին
մէջ տակաւին միջնա դարուն սկիզբը
կ'երկարաձգուէին հայրեն - անտունիներ-
ու յետին մնացորդները : Արդ՝ եթէ այս
վերջինները կրնային յաւակնել «ժողո-
վրդական»ի տիտղոսին, միւսներուն օ-
րինակի՞նք ի՞նչ կրնար ըլլալ :

Չօգտանալ միակն է որ «անձնագրող
ընդթ» կը տեսնէ հայրեններուն մէջ եւ
զանոնք կը վերադրէ անանուն «մեծատա-
ղանդ աշուղի մը» (ՀԲ 91) : Ան է նորին
որ խնդրոյ առարկայ կը դարձնէր Արեղ-
եանի «ժողովրդական»ի վարկածը, ստո-
րագծելով որ բանասէրն ալ ի վերջոյ հե-
ղինակներ կը դառնէ անոնց ետին, երբ կ'ը-
սէր : «Ժողովրդական» երկերն են սկզբը
նական անհատ հեղինակներին, յաճախ գու-
սանների եւ այլ երգիչների ստեղծագոր-
ծութիւններն են, որոնք բերանացի ապրե-
լով երկար ժամանակ՝ շարունակ վերա-
մշակուած են եւ հեռանում սկզբնական
ձեւից ու հեղինակը մոռացուած է : Բայց
ո՞րդ զիտէ, կարող է պատահել, որ այդ
տաղերից մի քանիսը շատ վաղ, նոյնիսկ
հեղինակի օրով, հեղինակի անունով գըր-
ւած եւ քախար բերմունքով, պահուած
լինեն հին ձեռագրերի մէջ» (Երկ Բ, 23) :
Չօգտանալ Արեղեանի այս տարադրումին
հետ համաձայն է եւ կը թարգմանէ սա-
պէս : «մէկ հեղինակ էն սկիզբը, ու բազ-
մաթիւ վերամշակումներ եւ նմանող
ներ» (ՀԲ 91) :

Անկասկած երկուքն համար «հեղինա-
կը» նոյն նշանակութիւնը չունի : Արեղ-
եանի համար այդ հեղինակը կամ հեղի-
նակները ոչ միայն գիտնական գրողներ
չեն, այլեւ որպէս գուսաններ «հեռու են
եղել հեղեղեցուց ու կրօնից, բարեպաշտու-
թիւնից ու ժողովրդականից...» (Երկ
Բ 204 : Գաղափարախօսական չեւտը չեմ
ընդգծեր) : Դժուար է նշմարել, որ գու-
սանական Արեղեանի համար ժողովրդա-
կանէն տարբեր բան մըն է, մօտիկ է ա-
նոր, եւ կը բնորոշուի, ի միջի այլոց իր
ոչ-կրօնական եղով : Հոն ուր Չօգտանալ
կը բաւարարուի հակադրելով ժողովրդ-
ականը հեղինակայինին, այնտեղ Արեղ-
եան կը գետնից երեք հարկեր : Ժողովրդա-
կանը, գուսանականը եւ հեղինակայինը :
Ինչ որ թերեւս աւելի նուրբ մօտեցում
մըն է խնդրին, բայց լուծումը չէ : Ինչպէս
տեսանք, Արեղեան ալ տեղ մը կը յանդի-
«հեղինակ» յղացքին, զայն որոշադրելով
որպէս «անուն», երբ Չօգտանալ նկատի
ունի «անձնագրող ընդթ», այսինքն՝
անհատականութիւն, անհատականութեամբ
մը պայմանաւոր լիտը : Արեղեանի հեղի-
նակը ձեւական բան մըն է, միջ Չօգտան-
եանի հեղինակը ժ-ժ. դարու քաղաքա-

avant tout une position de maîtrise. Le Musée ne se dresse plus comme le temple écrasant de la culture qui occupant une place significative dans la ville, il cesse d'être l'espace public et l'institution de la culture pour devenir un espace dominé, intérieurisé, l'espace intérieur par excellence, le chez soi. Le visiteur «installe» le musée dans son ordinateur et, par ce geste, il le désacralise. Cette désacralisation —qui contribue bien sûr à flatter le public en lui faisant croire qu'il domine ce qui jusqu'ici l'écrasait— se trouve renforcée par le fait que, dans l'ordinateur, le Musée occupe une place familière à celle de n'importe quel programme, de n'importe quel jeu. Dans l'ordre de l'ordinateur, la hiérarchie des valeurs n'a plus rien à voir avec celle qui semble en vigueur dans la société et contribue à sa cohésion (l'art, la science, la recherche, l'invention, la beauté, l'histoire etc...), la culture n'est ni plus ni moins qu'un CD-Rom, il suffit d'avoir l'équipement technologique adéquat pour

cible qui demeure essentielle dans la navigation (maritime, médicale ou politique), un pilote "doit être capable de viser juste"(6). Il va sans dire que le CD-Rom ne pourra jamais procurer à l'utilisateur un but et que la visée du visiteur doit donc préexister à l'utilisation du CD-Rom pour qu'il y ait navigation et non errance ou naufrage.

C'est ici qu'intervient, selon nous, ce que Socrate appelait «l'enseignement», sans lequel il n'y a pas connaissance mais seulement illusion de savoir, confusion entre l'accumulation d'informations et connaissance ou compétence. Le premier pas de cet enseignement consiste à poser un regard critique sur le nouveau médium, sur le Musée CD-Rom. Pour que ce regard critique ait lieu, il s'avère nécessaire d'éliminer un certain a priori anti-technologique dont témoignent parfois des groupes cultivés qui, par là-même, contribuent à confier l'art à la médiocrité, au domaine tout puissant de la vulgarisation susceptible de mener à la vulgarité. Il importe donc de dénoncer aussi bien la croyance en la vertu magique de la technologie (la mort du livre et la victoire du nouveau médium) que celle en la noblesse ou supériorité du support (l'authenticité du livre contre la puissance du simulateur), soit encore, les vues obtuses et finalement identiques de ceux qu'Umberto Eco a appelés les «apocalyptiques» et les «parousiaques»(7).

L'écran ou l'écrin

La technique, depuis les temps mythiques où s'activaient des dieux et des héros, se trouve associée au sacrilège. Toute découverte, toute innovation apparaît comme un écho de l'acte prométhéen, dédalién ou icarien et réveille la peur de l'inconnu, de ce qu'on ne peut maîtriser, c'est-à-dire de ce que recèle nécessairement un pouvoir mettant apparemment en péril ce que l'on connaissait, ce que l'on maîtrisait, et donc le pouvoir que l'on avait. Dans sa réflexion sur le rôle de la photographie, Edgar Wind avait dénoncé les craintes face à l'innovation technologique entraînant une incompréhension du médium, un contresens quant à son usage(8). De même que le cinéma ne fait pas concurrence au théâtre, de même, la photographie ne doit pas être considérée comme rivale de la peinture. L'invention technologique doit être évaluée pour elle-même, elle correspond à la création d'un nouveau domaine, d'une nouvelle discipline qui se développe en créant les images qui lui sont propres. Le critique de Wind visait également un point plus essentiel et c'est ce qui la rend si actuelle aujourd'hui. L'auteur montrait en effet, qu'un médium comme la photographie avait influencé, par le processus de reproduction, d'une part, la manière de voir la peinture ou la sculpture et donc le goût du public, habitué à ne voir que les œuvres photogéniques, lesquelles ne sont pas forcément les meilleures œuvres du peintre ou du sculpteur, et, avait, d'autre part, pu influencer les artistes eux-mêmes, cherchant, plus ou moins consciemment à réaliser des œuvres d'embellie photogéniques (Wind soupçonnait alors Picasso). Le développement du CD-Rom nous convie ainsi à nous souvenir des remarques de Wind, dans la mesure où ce médium aussi contribuera à former le goût du public en privilégiant la circulation de certaines œuvres au détriment d'autres, peut-être éliminées pour la seule raison d'un spectaculairité moindre, ou peut-être encore d'un rendement inférieur de certaines manipulations comme celle de la loupe. Ainsi, le CD-Rom du Louvre nous présente-t-il deux tableaux de Vinci sur quatre, la Joconde et Ste Anne, laissant au musée «réel» le Saint Jean-Baptiste. Le musée imagéti- que joue sur l'emblème du musée réel, La Joconde, et reproduit le parcours stéréotypé et touristique du public canalisé vers le célèbre tableau autour duquel il s'agglutine et qu'il quitte sans même jeter un regard sur le sombre voisin au doigt superbement dressé. La conception des CD-Rom définis comme «culturels» peut révéler une stratégie commerciale qui domine l'objectif culturel, se sert de la culture comme d'un label conférant une noblesse au produit et permettant de mieux flatter le public en lui donnant accès au champ de la connaissance et de la compétence. En choisissant de montrer au public le très connu et d'abandonner le moins connu (il est vrai qu'on ne peut tout montrer) le CD-Rom conforte le public, le rassure en lui montrant ce qu'il connaissait déjà et qu'il pensera mieux

connaître grâce aux commentaires ou à l'agrandissement des détails. Ce seront dès lors les mêmes œuvres qui circuleront, celles qui se trouvent déjà sur les T-shirts, les cendriers et les foulards, Joconde, Nymphéas et doigt adamique.

Si l'objectif commercial et l'aspect ludique ou plaisant dominent la visée intellectuelle de ce qui se veut, il ne faudrait pas l'oublier, culturel, certains artistes ou certaines disciplines artistiques, ne seront jamais pris en considération pour la création d'un CD-Rom. Avertissant ses lecteurs, un journaliste de *l'Événement du Jeudi*, déconseillait en ces termes le CD-Rom sur Rodin: «mieux vaut éviter l'ennuyeux Rodin, sauf à être un incondionnel: la sculpture, avec son aspect tridimensionnel, se prête moins bien à la mise en fichier que la peinture. Par ailleurs, le produit est dépassé technologiquement puisque la nouvelle extension Quicktime d'Apple permet de prendre les objets et de les faire pivoter. Bref, on pourra bientôt tourner autour des sculptures, comme pour de vrai»(9).

Un autre fait observable contribue à distinguer de façon dangereuse le livre du CD-Rom, au détriment de la qualité intellectuelle de ce dernier, à savoir la présentation en magasin et la manière de vendre. Les CD-Rom sur l'art ne se trouvent pas dans la section «Art» d'une grande librairie comme la FNAC mais dans le rayon CD-Rom, où règne un désordre indescriptible. Delacroix ou le Louvre apparaissent par hasard entre les dinosaures et l'apprentissage de l'anglais. Les CD-Rom sont également vendus dans certains magasins d'ordinateurs, par des vendeurs qui ne connaissent rien en art. Le plus grave reste la différence d'approche. Un CD-Rom coûte aussi cher qu'un «beau» livre d'art (Le Louvre = 399 FF.), mais alors qu'il ne viendrait à l'esprit de personne d'acheter un livre de ce prix sans l'ouvrir et le consulter, il reste hors de question d'avoir le droit d'ouvrir un emballage de CD-Rom et de demander à le voir, ce qui est proprement aberrant.

La mise en forme

Examinant les machines à information, Marleau-Ponty les considérait comme «des appareils à donner forme en tant qu'elles sont sensibles à la forme de l'excitation et qu'elles répondent à ces formes»(10); il ajoutait, en prenant l'exemple du radar, qu'il y a une réaction de l'effet sur la cause, qui donne à l'appareil un air de finalité. En tant que méthode d'information, le CD-Rom donne forme, met en forme et c'est cette mise en forme qui, dans son discours, prédomine, lui donnant bien cet «air de finalité», qui entraîne l'interlocuteur à adopter la forme, à se mouler dans le style à travers la perception-même(11).

Le CD-Rom interfère dans la lecture et la perception des œuvres à deux niveaux. Il récupère d'une part le rôle du musée, c'est-à-dire l'agencement par lequel le Musée impose certains sens de lecture, et opère, d'autre part, à travers la spécificité du médium, une transformation de la perception des œuvres. Si «l'effet du musée est une manière de regarder» et s'il est vrai que «la disposition a une influence essentielle sur ce que l'on regarde», cela, ainsi que l'affirme Svetlana Alpers, ne suffit pas à éliminer la question du regard à laquelle répondent les musées en offrant «un lieu où nos yeux sont exercés et où nous sommes conviés à découvrir que des objets d'art aussi bien espérés qu'inattendus ont un intérêt visuel pour nous»(12). Le Musée CD-Rom modifie l'exercice du regard, il transforme le musée, lieu d'apprentissage, en espace récréatif, où ce n'est plus l'œuvre qui saisit le visiteur de façon inattendue sous un certain angle ou une certaine lumière, mais le visiteur qui saisit le tableau, ou croit le saisir, s'imaginant tout à coup dominer l'art et l'histoire (ce n'est peut-être pas un hasard que la collection où a paru le Louvre s'intitule «J'imagine le monde»). Dans ce musée, l'exercice du regard n'existe pas, dès lors que la lumière et le point de vue, l'agrandissement des détails et la vue de la salle sont toujours présentés de façon identique. Le CD-Rom impose un cadre et il conviendrait d'ajouter aux propos de Wind auxquels nous nous sommes déjà référés, ceux de Merleau-Ponty lorsqu'il souligne le pouvoir métamorphique de la photographie qui «agrandit les miniatures, transforme par ses cadrages un morceau de tableau, transforme en tableaux les vitraux, les tapis et les monnaies, et apporte à la peinture une conscience d'elle-même qui est toujours

rétrospective»(13). Le résultat du CD-Rom dépasse l'addition de ces deux facteurs dans la mesure où le Musée lui-même est soumis au processus de représentation, l'espace d'exposition étant traité comme le tableau.

Le CD-Rom, de même qu'il ne remplace pas la visite à pieds du Musée, ne remplace pas le livre. C'est pourtant par rapport à ces deux approches qu'il est conçu. Il joue sur la séduction et la paresse, en satisfaisant le corps prothétique(14) des années 90, statique, les doigts collés à la console ou greffé sur la souris, les yeux vissés sur l'écran. L'interactivité commence par l'inactivité du corps. L'esprit lui, se trouve flatté par l'illusion de la domination d'un temple sacré de la culture, d'une collection extraordinaire, de l'Histoire, du savoir, de la beauté du monde, tous contenu dans cette lamelle naquée ou miroitante.

Prenons à nouveau le cas du CD-Rom «Le Louvre», objet d'une extase médiatique, qui propose «La visite interactive du plus grand musée du monde». Jusqu'ici, nous visitons le Louvre et le revisitions, une visite n'était jamais qu'une visite parmi tant d'autres qui restaient à faire et auxquelles nous conviaient toutes ces œuvres que nous avions seulement entr'aperçues, par manque de temps ou par fatigue physique. De manière autoritaire, le titre du CD-Rom nous parle de «la» visite. Jusqu'ici, nous n'avions donc effectué que des visites, voici enfin la visite, la visite interactive, comme s'il était encore possible, au moins depuis Jaus, de concevoir la réception et la lecture des œuvres autrement qu'interactives, c'est-à-dire interprétatives(15).

L'interaction commence ici par la passivité, dans la mesure où l'utilisateur doit subir, à plusieurs reprises, une musique pompeuse, créant une «ambiance» destinée à lui faire croire qu'il effectue une entrée royale. Outre la musique horripilante, le CD-Rom le Louvre accompagne la vision des œuvres ou des parties du musée d'un commentaire oral (une voix d'homme pour l'architecture ou l'entrée des pavillons, les aspects historiques généraux, une voix de femme pour les œuvres particulières ou l'intérieur des salles), de même que de textes écrits auxquels on peut se reporter en «cliquant». Parmi les icônes à cliquer, se trouve un œil, appelé «ouverture» qui loin d'ouvrir sur quelque chose de visible enclanche à nouveau la musique infernale. La lisibilité des textes n'est pas optimale, le fond des biographies restant trop sombre (gris foncé); les textes donnent en revanche un bon aperçu de l'artiste en le cernant dans son époque et en donnant des explications sur quelques unes de ses œuvres. Le cadrage dans l'espace-temps de la culture européenne est rendu par un graphique, positionnant aussi la présence des autres écoles de peinture (Espagne, Italie, Flandres, Angleterre, Allemagne) dans le Musée. Un index permet de choisir le titre d'un tableau, une salle ou un artiste, il ne présente malheureusement pas de liste thématique.

Prenons un tableau célèbre entre tous, *La Raie* de Chardin, le commentaire oral de même que le petit texte «A propos», se réfèrent à Diderot et Proust, sans toutefois mentionner les titres des textes cités. Le commentaire oral évoque les peintres que l'œuvre a inspirés, à condition, semble-t-il, qu'ils soient Français. Matisse et Cézanne, mais pas Ensor. L'élément le plus amusant reste la loupe que l'on peut promener sur le tableau, outil impressionnant, surtout pour les œuvres de dimensions moyennes ou petites (son effet se trouve singulièrement réduit sur les grands formats comme *Les Noces de Cana*, par exemple). Parallèlement à la loupe, s'offre la possibilité de cliquer sur «détails», afin d'écouter de brefs commentaires, surprenants par leur platitude. Ainsi, à propos de *La Raie*, la voix féminine enseigne-t-elle que «Chardin était aussi le peintre des ustensiles de cuisine»... L'aura du Louvre sert ainsi de masque au bavardage le plus dangereux, celui qui s'impose comme un savoir et ne peut qu'aveugler le regard, déproprier l'œuvre de sa multiplicité de sens. Le CD-Rom du Louvre, au contraire de celui de la National Gallery, n'admet pas que l'utilisateur copie un commentaire ou l'image d'un tableau pour le reproduire dans un texte ou un dossier, comme une citation. Le Louvre confond ses images avec les vrais tableaux, comme si copier/citer équivalait au vol de l'œuvre peinte. Le vol de l'œuvre a lieu et il réside dans la mise à plat de l'œuvre à travers le

ՄԵԾ ՃՆՇՈՒՄՆԵՐԷՆ ԱՌԱՋ

«Կարան եղակի երեւոյթ է մեր իրա- կանութեան մէջ: Հերոս, իր տեսակին եւ ամենադժգոյս ըմբոստ: Նա ընկերային նախապաշարմունքից դուրս մի մարդ է, ոչ տաղանդից եւ ոչ էլ ընդհանուր քաղաքացունքից դուրս: Հայ վաճառականը, բրածոյ հայ վարժապետը եւ կլուբների սեղանների շուրջը լորձաշուրթին սողա- ցող կովկասահայ գրադէտը քմծիծաղով եւ հեղանքով են նայում նրա վրայ: Եւ սակայն հերոսը նա է: Նա է իսկա- կան դէմքիւնների, եւ աշուղների յաջոր- դը, նա է բանաստեղծի պատիւը պա- հում, նա է մեր խիղճը» (1):

Կոստան Զարեանի պէս տարականն զրոյի մը գրելէն ծնած այս տողերը ճիշդ գնահատանք մը չէին կրնար ըլլալ ան- շուշտ: Ո՛չ ալ քմայքոտ կամ բարեկամա- կան հայիւններէ մղուած արարք մը: Զարե- ան «Կարան»-ը էր, որքան որ տիրող հաստատութիւնները կերպով մը «որդե- զրած» ըլլային դիմաց, ու այդպէս ալ մը- նաց մինչեւ կեանքին վերջը: Եւ իր տեսա- կին պատկանողներ պիտի ըլլային նաեւ իր դուրդուրանքի առարկան (Խնորան, Տեմիրճիպաշեանը), որոնց չարքին՝ Կա- րա-Պարվիլը (1872 - 1930), «Հայկական ապագայապաշտութեան» ռահիւրաններէն մէկը (2):

Պէտք է նկատի ունենալ, որ «Նաւը լեռան վրայ» վէպին մէջ, որուն բոլոր հերոսները երեւակայական անուններ ու- նին, միայն Կարա-Պարվիլն է, փաստո- ղէն, որ իր իսկական անունով («Կարա») կ'երեւի Թիֆլիսի հայ մտաւորականու- թեան տրամադրուած էջերուն մէջ: Զարե- ան հաւանաբար օգտագործած է 1919 թուականին Թիֆլիս իր այցելութեան ընթացքին տեղի ունեցած զրոյցներ, թե- րեւ՝ օրագրային նշումներ, եւ հաւա- նաբար հոն է որ առաջին անգամ հանդի- պած է Կարա-Պարվիլին: Զարեանի Հա- յաստան երկամեայ կեցութեան (1922 - 1924) ընթացքին, կապը վերանորոգուած է ու թերեւս խորացած: Թէեւ Զարեան

երեւան էր ու Կարա-Պարվիլը՝ Թիֆլիս, կը թուէ թէ որոշակի մտերմութիւն մը հաստատուած էր:

Կ. Զարեանի արխիւին մէջ Կարա-Պար- վիլին նամակ մը պահպանուած էր, որ 1981-ին, ի շարս այլ նիւթերու, Արմէն Զարեանի կողմէ յանձնուած է Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Պետական Թանգարանին (ԳԱԹ) (3): Այդ նամակը որոշ բացատրութեան կը կարօտի:

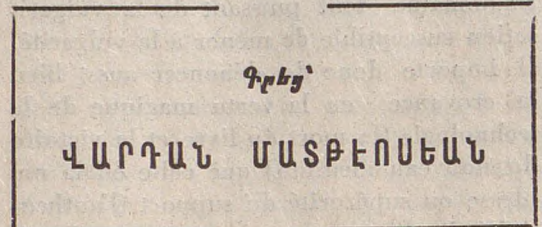
Գրուած է Օգոստոս 1924-ին, Դիլիշա- նէն, ուր Կարա-Պարվիլը եւ իր կինը կազ- մուած շրջան մը կը բոլորէին: Գարե- ղին Լեւոնեանի համաձայն, երկու ամիս առաջ՝ Յունիս 1924-ին, Կոստան Զարեան մեկնած էր արտասահման «Պետ. Համալ- սարանի, Լուսժողովմատի եւ Հ.Օ.Կ. [է] յատուկ յանձնարարութիւններով» (4): Այս գրառումը կը վերաբարտադրէ Զարեանի ու ընտանիքին Հայաստանէն մեկնելու «պաշտօնական տեսակէտը», որ խոտոր կը համեմատի «Անցորդը եւ իր ճամբան»-ի մէջ նկարագրուած անցորդաճերուն հետ: Հոս Զարեան դատի կ'ենթարկուի իր «հակայեղափոխական» տեսակէտներուն համար եւ կ'ազատի բանտարկութենէ, ո- րովհետեւ «դատարանը որոշում է ձեր գործը կրճատել» (5): Ինչպէս պիտի նշը- մարուի նամակէն՝ ու այս կարծիքը այդ շրջանին Զարեանին հասցէագրուած այլ նամակներու մէջ ալ կա՞յ, Երեւանէն իր բացակայութիւնը առժամեայ նկատուած է, ան չարունակած է աշխատակից խոր- հորդահայ թերթերու, եւ մինչեւ 1925 թուականի կէսերը իր եւ վարչակարգի յարաբերութիւնները կանգուն կը մնային: Մենք առ ալժամ հակած ենք մտածելու, որ Զարեան դուրս եկած է Հայաստանէն ճիշդ այն պայմաններուն մէջ, որոնք Ի- ստանբուլի արտասահման մեկնելը ար- տօնած են 1930-ին, թերեւ՝ «ընթեան պայմանագիր»-ի մը (pacte du silence) յա- լելումով, չլիարկաբեկելու համար խոր- հորդային վարչակարգը: Այս կապակցու- թեամբ, յիշենք «Անցորդը»-ի հետեւալ

մէջբերումը, որ Մարտ 1924-էն է. -

«Ներկայանում եմ դատարանին:

Փաստարան՝ Համալսարանի դասախոս Զուբար: Զեռքին «Մարտակոչ»-ի վերջին թիւը, ուր Միասնիկեանը "դադրեցահայ աշխատանքները" կոչի մէջ յայտա- րարում է, "որ Հայաստանում սկսուել է նոր ոսկեդարը, ու մենք ուրախ ենք, որ Զարեանի նման մտաւորականները մեզ հետ աշխատում են" ...» (6):

Միւս կողմէ, հետաքրքրական է Կա- րա-Պարվիլին հանդէպ որոշ պաշտօնական դուրգուրանքի փաստը, որ հաւանաբար հետեւանք է այն իրողութեան, որ 1922- 28-ին բոլշևիկեան վարձագործին մէջ «ազգային» ուղղութիւն մը կար, Համալ- նավար Կուսակցութեան Ա. քարտուղար Ալ. Միասնիկեանի վարած քաղաքակա- նութեան շնորհիւ, որուն կարգին էր այս- պէս կոչուած «համալսարան»-ի երեւոյթ մը, թէ՛ խորհրդային Միութեան սահ- մաններէն ներս եւ թէ՛ արտասահմանի տարբեր գաղութներ ծուարած մտաւորա-



կաններ Հայաստան բերելու եւ երկրին վերականգնումին ընելու կապակցու- թեամբ: Կարա-Պարվիլին տրուած առա- ջարկներն ու խոստումները մաս կը կազ- մէին այս ուղղութեան:

Ի դէպ, 1924 Սեպտեմբեր 29 թուակիւր նամակով, Ստեփան Զօրեան կը գրէր Զարեանին. -

«Դեր. Դեմիրճեանը հոս է: Մտադիր է մնալ: Նոյն նպատակն ունի ձեր բարե- կամ Կարա-Պարվիլը: Տիւր. Նալբանդե- անը գնացել է Լեւինական, այնտեղի ստուգիչայում պաշտօնավարելու» (7):

Զննք գիտել, եթէ Կարա-Պարվիլը իրա- պէս հաստատուեցաւ Երեւան: Իր վերջին վէպին՝ «Օրերից առաջ»-ին (1928) յարու- ցած դժուարութիւնները (8) թերեւս պատ- ճառ եղած ըլլան Թիֆլիս վերադառնա- լուն, ուր եւ մնաւ:

Նամակը կը հրատարակուի նոյնու- թեամբ, յարգելով ուղղագրական եւ լեզ- ուական բոլոր չեղումները: Ուշադրաւ է արեւմտահայ ձեւերու լայն կիրարկումը Կարա-Պարվիլի լեզուին մէջ, որ հաւա- նաբար հետեւանք է իր ծննդավայրի՝ Նոր-Նախիջևանի բարբառի ազդեցու- թեան:

Պուխնու-Այրէս

Սիրելի Կոստիա

Նամակը ստացայ: Կարդացի եւ «Նո- թեր»-ը «խորհրդային Հայաստան»-ում. լաւ էր, բանաստեղծական էր, անշուշտ իմն ալ կարդացած կը լինես. «Դիլիշանի Սանատորիա»-ինչո՞ւ յաճախ չես գրում, հետաքրքրական է: Հոս, Դիլիշան, Ժա- մանակս լաւ է անցնում, կազդուրվում եմ. Թիֆլիսը աւելացել է 10-12 բուլիով. ես էլ «խոզ» եմ դառնել: Դու իմացար ան- շուշտ, որ ինձ բաւական օգնեցին, թէ «Zakraykom» (9) ից Միասնիկեանի միջո- ցով տվին բալական խոշոր գումար եւ թէ Լուկաշինի կարգադրութեամբ սանատո- րիայից մեզ երկուսիս տալիս են սնունդ (ապրում ենք դուրսը եւ լավ է, հիւսիսեղ- ների մէջ չենք), եւ առատ, բոլ. Զաչը բերում են սանատորիայէն, իսկ իւր, պաղ ձու, մեղր, շոկոլադ, հաց, շաքար, լուբիա եւ այլն կու տան ամէն 10 օրը: Մի խօսքով դո՛ւ եմ: Այս օրերս հոս էր Լուկաշինսկին, որ եկավ Հայաստան. քաջ ողևերութեամբ ընդունեցին, այցե- լեց եւ մեր սանատորիա: Հետք եկած էին - Սոավեան, Աշոտ Յովհաննէսեան, Ա- րամ. Երզնկեան, ԲԺ. Լազարը եւ ուրիշ- ները:

Բոլորի հետ տեսակցեցայ: Եւ դիտես ինձ հրավիրում են Հայաստան: Մտալ- եանը առաջարկեց գալ, նախ քան Թիֆ- լիս գնալը, մտնել Երեւան բանակցութեան համար: Կարծեմ ուղղում են գեղարվես- տական բաժինը տալ եւ ղեկընդնտի պաշ- տօնը:

Աշոտ Յովհաննէսեան եւս ասեց, որ թարգման[ութեան] առեւտր(10) եւ առ- հասարակ շրջանները խօսք եւ զրոյց է եղել ինձ հրավիրելու եւ խօսակցութիւ- նից եւ ինձ ասած կոմպլիմենտներից ե- րեւում է, որ մեծ կարծիք ունեն իմ գրա- կամ տաղանդի մասին:

Իմ ցանկութիւնը գաղթելու -սով- տական վրաստանից այժմեան Հայաստա- նի մէջ բուռն է եւ ապա մտադիր եմ անց- նել Հայաստանի վրայով մինչեւ Արա- դածի փէշերը եւ տալ իմ տպավորութ- թիւնները... Առաջիմ հոսէն պիտի գը- բեմ:

Հրավիրված եմ եւ «Կոմունիստ» (Բաքու) թերթին տալու իմ տպավորու- թիւնները: Հայաստանէն, խմբագրէր հոս է: Իսկ Թիֆլիս եղած Ժամանակ[ի] իմ հրավիրեցին «Zarya Vostok»-էն:

Մէկ խօսքով գրողին համար աշխա- տանք չափ է բացվում: Սակայն ես ու- դում եմ լիովին հանգստանալ հոս մի- չեւ Սեպտ. վերջը եւ այնքան էլ չը յոգ- նեցնել զիս:

Ժամանակը հոս լավ եւ ուրախ է: անց կենում, հոս է սանատորիան Յոյա- կը՝ Խանադեանի ձեր Համալսարանի պրոֆ. մեծ մասը անոր հետ եմ, սքանե- լի մարդ մ[ը]ն է: Կարդացելու Սարեանի մասին ու ապշեցանք: Գրե՛, եթէ կան ու- ցեկերաներ անոր մասին: Մի թիւարեաննե- րու քովը գացել, ինչ պրական նորու- թիւններ կան: Գալը ե՞րբ է լինելու: Երվանդ Պապեանը հոս կը բերեն եւ ոչ սանատորիա, Անդրանիկը սենեակ վաք- ձած է:

Թօթովեցին նամակ մը ճամբեցի: Հոս էր Էփրիկեանը (11). ըսաւ, որ աշանը լայնածավալ հրատարակչական գործեր սկսելու են եւ հրատարակելու [են] զլիա- վորապէս զեղարվեստական բաներ: Լրա- գրին կարդացի որ մեր պետ-հարթ թիֆ- լիցէն մեծ քանակութեամբ թուղթ եւ տը- պագրակ[ան] պիտոյքներ առած է:

Նամակներդ ուղարկիր սանատորիա, հոս այսպէս [Armenia, Dilidjan, Sana- toria, ինձ]:

Շատ ուրախ եմ, որ Լեւոնը (12) ողջ եւ առողջ է: Թիֆլիսը բարեւ, իսկ երեւա- ներովը համբոյցներ մեղմէ:

Վահրամ Փափագեանի մասին կարգ- ցի՞ր, Խարկովին կը գրեն, թէ «Khatun prol.» (13) թերթը մեծ դոկետով է ք- սում անոր մասին ու կը համեմատե- ւելորդական մեծերուն: Յաւուք եմ ոչ ազ տղան հոս համարած սիրողներով է սպասէ իր ուժերը: Նամակ մը գրած է, Հայաստան կուզէ նորէն գալ:

Հոս ալ գրելու բան չունեմ, ցտեսն- թիւն:

Քո Յակոբ [Կարա-Պարվիլ]

1924. VIII. 13

Դիլիշան

Սիրելի Թագուհի. ընդունեցէք սրտա- դին բարեկերտ դուք եւ եղբ. Կոստան, քաղցը համբոյցներ ձեր սիրասուն դա- վաններուն: Երջանիկ էք, արդէն Զո- հայրենիքում ու հրաշալի երկրում (14), նախանձում եմ, ցանկանում եմ ամէն յո- ջողութիւն: Գրեցէք. Օրդա (15):

P. S. Մի նամակ մը գրէ ինձի, որ Զո- բարեանին երես չտանք. սենեակը աս- թի մեզ տայ բնակիչու մի երկու շաբ- թով մինչեւ Թիֆլիս վերադառնալ (16):

- (1) Կոստան Զարեան, Երկեր, Անթի- լիս, 1975, 94:
- (2) Իր մասին վերջերս լայն տեսած եմ երկու կարեւոր գրութիւններ. Գրիգոր Պրլետանի Հայկական ապագայապաշտ- ութեան, Կարա Պարվիլի առթիւ, «Կայք», 3, 1993, 97-111 եւ Գրիգոր Յակոբեանի յօդուած մը «Նորք»-ի 1992-ի առաջին բի- լիմ մէջ (այս վերջինը տեսած չեմ):
- (3) ԳԱԹ, Կոստան Զարեանի փառ, Բիւ 44:
- (4) Վարդան Մարտիրոսեան, Կոստան Զարեանի նամակները «Երեւ երկեր»-ում, ուրիշով, «Հանդէս Ամսօրեայ», 1-12, 1993, 256:
- (5) Երկեր, 359:
- (6) Անդ:
- (7) ԳԱԹ, Կոստան Զարեանի փառ, Բիւ 31:
- (8) Պրլետան, Նշ. աշխ., 98:
- (9) Լուսինական տատերով տրուած բա- րաբանակցութիւնները բնագրին մէջ ռուսատառ են: Հոս՝ «Անգրիկայե- սի Երջանային կոմիտէ»:
- (10) 1910-ական քաղականներուն, Կա- րա-Պարվիլի հայ գրողներէ (Շանթ, Շիր- վանզադէ, Սիւրբանեան) տարբեր գործեր ռուսերէնի քարգմանած է:
- (11) Միսաէ Էփրիկեան (1892-1938), Կրատարակիչ-խմբագիր: 1921-25-ին Պետ- Կրատի վարիչ եղած է, իսկ յետագային Պետկրատի տպարանի քեֆիւի մասի տը- րուէր:
- (12) Լեւոն Եղիարեան (մ. - 1927), երգիչ, Կոստան Զարեանի աւագ եղբայր- ներէն:
- (13) «Խարկովսկի պրոլետարի»:
- (14) Ըստ երեւոյթի, ակնարկութիւն կ'ընէ Խալիլով:
- (15) Կարա-Պարվիլի կիներ (իր ձեռ- գրով գրած):
- (16) Այս պարբերութիւնը անցնում է Կարա-Պարվիլի ձեռագրով: Խոսքը կը վերաբերի Գրիգոր Զուբարեանին (1888 - 1962), իրաւաբան, որ Զարեանի պաշտ- պան փաստաբանը եղած է:

commentaires, tel celui de la rubrique «à propos» dédiée à la Joconde et ne s'oc- cupant que du vol du tableau par Vin- cenzo Perrugia en 1911. Dire, face à La Raie, que Chardin est un peintre d'u- tensiles de cuisine équivaut, pour nous, plus qu'au vol du tableau à son pillage et à sa destruction. Face à de tels commen- taires l'objectif privilégié de la collection devrait consister à répondre à la question comment taire ?

(1) Norbert Wiener s'est vu dans l'obli- gation de trouver un nom à sa théorie probabiliste des messages englobant «non seulement l'étude du langage, mais aussi l'étude des messages en tant que moyens de contrôle sur les machines et la socié- té... certaines considérations sur la psy- chologie et le système nerveux, et une nouvelle théorie expérimentale de la mé- thode scientifique». Il a choisi d'appeler cette théorie élargie des messages du nom de "cybernétique", terme qu'il a fait «dé- river du mot grec κυβερnetes, ou "pilote", le même mot grec dont nous faisons en fin de compte notre mot "Gouverneur", Cybernétique et société, (1954), Paris, U.G.E., 1962, pp. 15-16.

(2) Art Gallery, Microsoft, Cognitive Application, Brighton, 1993.

(3) Dominique Brissou, Nathalie Cou- ral, Le Louvre, CD-Rom, Montparnasse Multimédia / Réunion des Musées Natio- naux, 1994.

(4) Cf. Le Petit Larousse, entrée «cli- queter. v. i. (anc. fr. cliquer, faire du bruit)....»

(5) Platon, Phedre, 275a, Oeuvres com- plètes, trad. Léon Robin, Paris, Galli- mard, (Pléiade), t. II, p. 75.

(6) M. Dettiéne et J.-P. Vernant, Les ruses de l'intelligence — La métis des Grecs, Paris, Flammarion (champs), 1974, pp. 297-306.

(7) Umberto Eco, La guerre du faux, Paris, Grasset (Le livre de poche), 1985, p. 313.

(8) Edgar Wind, Art et Anarchie, chap. 5 «La mécanisation de l'art», Paris, Gal- limard, 1988.

(9) O. Languepin, L'Événement du Jeudi, 26 janvier, p. 59.

(10) D. Marleau-Ponty, La Nature — Notes cours du Collège de France (1957- 58), Paris, Seuil, 1995, p. 210.

(11) Citant Malraux, Merleau-Ponty no-

taît que «la perception déjà stylise, cf. Signes, Paris, Gallimard, 1960, p. 67.

(12) Svetlana Alpers, «Le Musée: une manière de regarder», in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 43, Paris, Centre Pompidou, 1993, pp. 27, 30, 32.

(13) Ibid., p. 74.

(14) Pour l'analyse du corps prothétique propre à notre société, cf. Paul Virilio, L'art du Moteur, Paris. Galilée, 1993, principalement le chapitre «Du surhomme à l'homme surexcité», où il repère l'ori- gine de la technogreffe dans le pacemaker cardiaque (p. 135). De fait, Norbert Wie- ner associait déjà les recherches sur les prothèses à celles des machines de com- munication. Cf. Cybernétique et Société, Op. cit., chap. X: «Quelques machines de communication et leur avenir», pp. 205- 220. Rappelons aussi ce passage d'Um- berto Eco préfigurant une critique des autoroutes de la communication et de l'u- sage des CD-Rom: «L'écran donnera des informations sur un monde extérieur où personne n'ira plus. Le projet d'une nou- velle mégapolis Mito (Mythe), c'est-à- dire Milano-Torino, est fondé en grande partie sur les contacts à travers l'écran té- lévisé: et à ce point on ne voit pas pour- quoi on développerait des autoroutes ou des lignes de chemin de fer puisqu'on n'aura plus besoin d'aller de Milan à Tu- rin et vice versa. Le corps devient inutile, on n'a besoin que des yeux.» in La guerre du faux, p. 219.

(15) Evoquant le bouleversement opéré par Jauss en 1969 en ce qui concerne la définition du «récepteur», Umberto Eco souligne également que «l'histoire de l'esthétique peut se résumer à une histoire des théories de l'interprétation ou de l'ef- fet que l'œuvre provoque chez le desti- nataire. Que ce soit l'esthétique aristoté- licienne de la catharsis, l'esthétique pseu- do-longinienne du sublime, les esthéti- ques médiévales de la vision, les relectu- res de l'esthétique aristotélicienne à la Renaissance, les esthétiques du sublime au XVIII^e, l'esthétique kantienne ou les nombreuses esthétiques contemporaines (phénoménologie, herméneutique, esthéti- ques sociologiques, l'esthétique de l'inter- prétation de Pareyson), elles ont toutes une tendance interprétative», in Les limi- tes de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992, pp. 24-25.

ԿԻՐԱԿԻ
ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ 8
DIMANCHE
8 SEPTEMBRE
1996

ՀԱՐԱՇԽ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻԻ 218

LE NUMERO : 5,00 F.

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱԽԱՐՇ ՄԻԱՔԵԱՆ (1925-1957)

Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE d'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 1.100 ֆ. - Վեցամսայ : 560 ֆ.
Արամասիմ : Տար. 1.400 ֆ. (ամբօրհայ առաքում)
1.250 ֆ. (շաբաթական առաքում) - Հատը : 5,00 ֆ.

72° ANNEE — N° 18.935

ՀԻՐԱՍՐԻ - ԹԻԻ 18.935

ՀԱՅՄՈՒԱԾ ՄԱՐԴԸ ԻՐ ԴԱՐՈՒՆ ԶԱՒԱԿԸ

Այս ամսան հերթը կարեւոր յետադիմացի
աղբյուր է մին նուիրում է անդլիացի
Ֆրանսիա Պէյքընի (1909-19929 (*),
կը դարձն ողբերգակ կարեւորագոյն ար-
ւեստագէտներէն մէկուն :

Արաւիքընը, որոնք տեղի ունեցան
Մեծ Պատերազմներու ընթացքին,
նշանակալից անոնց հետեւանքները, չէին
կարող անտեսուիլ այն արուեստագէտնե-
րուն կողմէ, որոնք մարդ էակը դարձու-
նէ իրենց արուեստին հիմնական ենթա-
կէքը : Ասոնցմէ, Պէյքըն, նոր ձեւի ա-
րարածներ յայտաւ, որոնք իրականին ու
իրականին մէկտեղումով, բոլորովին
արուեստագէտնեան եւ քաղաքական
գործունէն կ'արտայայտեն : Իր կեր-
պանքները ապրող դիակներ են կարծէք,
որոնք կրնան սողալ, մազլցիլ կամ, որ-
պէս միտի եւ ոտկորներու կոյտեր, հրէ-
պայն կերպարանք մը ստանալ : Իրենը
այլապէս մըն է, որուն մէջ մարդ արարա-
ն ողբերգականորէն առանձին է, բոլոր-
ովին, իր այլատեսութիւնն պատերազմ
մէջ ընտանքուած, հիմնաւորապէս ներք-
առնեկային տարածամիջոցով սահման-
ուած, Պէյքընի կերպարներուն համար
են իրեն, քանի իր պատասանները գըլ-
աւորաբար զինք եւ իր անմիջական րա-
ւախմանը կը ներկայացնեն), փրկու-
թան ելք չկայ կարծէք : Անոնք դասա-
պարտուած են իրենց կեանքը պատուած
թիւնամբ ապրելու, ցաւալի եւ ճմրդ
քաղաքներու, մինչեւ իրենց անձեւ
հաշմուած մարմիններուն քայքայ-
վել եւ լուծուիլը, ինչպէս նեխած դիակ

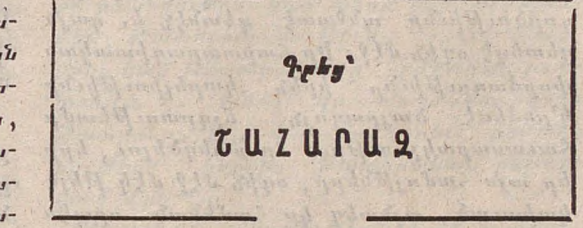
կերներու, ինչպէս Գերմանիոյ եւ Անգլիոյ
մէջ, աղնուական եւ թագաւորական կար-
գերուն եւ պահպանողականութեան շա-
րունակուիլը : Անգլիոյ, 19-րդ դարուն,
նախառաջադիմականներու շարժումը, հե-
տեւելով Միջնադարուն հանգէպ ցոյց
տուած նորայայտ հետաքրքրութեան
եւ, հակադրուելու համար նորարարակա-
նութեան եւ ճարտարարուեստական նիւ-
թապաշտ դրոհին, դէպի առաջ քայլ մը
ըլլալու փոխարէն վերադարձ մըն էր
դէպի միջնադարեան անցեալը՝ զայն
գետեղելու համար ներկային մէջ : Ասի-
կա, բնականաբար, ինքնին կը մնար պահ-
պանողական շարժում մը՝ որովհետեւ
միայն բովանդակութեամբ է որ ան կը
«չեղէր» տիրող կարգէն մինչ, խորքին
մէջ, նկարչականօրէն եւ գեղարուեստա-
կանօրէն չէր տարբերեր նորարարականու-
թենէն : Առանց պատուելու պահպանողա-
կան վարպետը եւ գեղարուեստական
մեղելութիւնը, կարելի պիտի չըլլար նո-
րին հասնիլ : 1880-ական թուականներուն,
Լոնտոնի մէջ, Ճէյմս Մ. Ուիլսոնի դա-
տավարութեան ընթացքին, ատենին յա-
ռաջապահ այս նկարիչին դէմ շղթայա-
գերծուած խաւարամիտ եւ համընդհա-
նուր յարձակումները ցոյց տուին թէ
Անգլիոյ, գեղարուեստական մարդին մէջ,
հետու էր նորին, յանդուգնին նուաճու-
մէն :

Երբ Ֆրանսիա Պէյքըն կը ծնի, Անգլիոյ
մէջ յառաջապահ արուեստին նկարչու-
րացասական դերը ընդունումը շատ էր փոխ-
ուած : Եթէ նկարի ունենանք որ փոխ Սէ-
զան, 1860-ական եւ 1870-ական թուական-
ներուն, իր «հակաբարոյական» եւ «հա-
կաքաղաքավարական», ինչպէս եւ նկար-
չական աշխատանքով, կոճկուած ընկե-
րութեան հակադրուելու եւ զայն ցնցելու
իր մղումը կը յայտնէր, Անգլիոյ, գէթ
երեւոյստեղ յետոյ է որ, արուեստի
մարդին մէջ, ինչպէս եւ ընկերա - բարո-
յականին, նման քայլ մը կ'առնուի, յան-
ձին Պէյքընի : Եւ այս, նկարի առնելով
որ իր նկարչութիւնը, հակառակ ասոր
արտաքին երեւոյթին, աւանդապաշտ է
(թէկոյզ գրաւիչ եւ խիտ ինքնատիպ),
առանց որ նկարչական նորը առաջադրէ,
հակառակ իր պատկերած մարդկային վի-
ճակին աննախնդրաբար ըլլալուն :

Դանիացի յորինող, Քարլ Նիւթըն, կ'ը-
սէ. «Երաժշտութիւնը միայն երաժշտա-
կանօրէն կարելի է ըմբռնել» : Նոյն հաս-
տատումը կարելի է ընել նկարչութեան
գծով : Սակայն, Պէյքընի պարագային կը
չեւտուի երեւոյթ մը, որ է՝ իր երկին
գրական լայնածաւալ քննարկումի առա-
կայ ըլլալը : Այսպէս, իր մասին լոյս
տեսած Փրանսիական հատորներուն մէջ կա-
նէնոր տեղ ունին գրական եւ իմաստա-
սիրական մարդերուն պատկանող հեղի-
նակութիւններ կամ անուններ : Ասոնցմէ
մին կ'ըսէ թէ, ասիկա կը բացատրուի ա-
նով որ, Պէյքըն «մեծ քանաստեղծ մըն է»
նաեւ : Սակայն, պատճառը այլ կը թուի,
որովհետեւ ուրիշ անհատու նկարիչներ
այլ կան, որոնք «մեծ բանաստեղծ են»
(թերեւս իւրաքանչիւր մեծ նկարիչ նոյն
ատեն մեծ բանաստեղծ է) եւ սակայն
չեն արժանացած գրականական նոյն հե-
տաքրքրութեան : Պէյքընի նկարները նը-
կարագրական եւ գրական դերամատիկ
ներթ ինչպէս եւ հասարակաց անմիջա-
կան զգայութիւններ կը հայթայթեն : Գը-
րիչի կամ միտքի մարդու մը համար հա-
ւանաբար դժուար ըլլալ զանոնք վերա-
մշակելու «փորձութեան» դիմադրելը :

Բայց Պէյքըն կը մատնանչէ. «Ես քար-
գիչ մը չեմ, ես ոչինչ ունիմ ըսելիք մարդ-
կային կացութեան վրայ» : Իրեն համար
մարդկային կացութիւնը միջոց մըն է
նկարելու եւ ոչ՝ ինքնին վերջ մը :

Ինքնու Պէյքըն քսան տարեկան է երբ
Փարիզի մէջ կը յայտնարեւրէ Փապլո Փի-
քասոյի արուեստը : Այդ շրջանին, սպա-
նացի անուանի նկարիչը, խորանարդա-
պաշտութեան սերած գործերու կողքին,
կը նկարէ նաեւ կերպարային երկեր, ո-
րոնց մէջ ինք մարդկային մարմինը կը
գալիտէ եւ զայն կը վերադարձայ մարմ-
նադիտական բնական երեւոյթին խախ-
տումով, ծնունդ տալով էականութեւ, որոնք
այլակերպում մըն են, հաշմում մը, ծալ-
րօրէն հետադարձ : Սակայն քանի մը
խորանարդապաշտ գործերէ ետք, Պէյ-
քընի անձնականացած առաջին պատաս-
ները, ինչպէս «Ներքնաստեղծակ» (չ. 1935)
եւ «Կերպարներ պարտէզի մը մէջ» (չ.
1936), ոչ մէկ ուղղակի հետք կը պարզեն
Փիքասոյի աղբյուրութենէն սերող : Ընդհա-
կառակ, անոնք երեւակայականին եւ ի-
րականին ձուլումը կը ներկայացնեն,
երազին եւ իրականին մէկտեղումով, ուր
անվերջ անցք մը կայ մէկէն միւսը, փո-
խադարձ ներթափանցում մը : Մինչ նկար-



չականօրէն, անոնք կը մատնեն դասական
բայց վարպետ կիրարկում մը, որ արդէն
կը հաստատէ մեծ նկարիչի մը դոյու-
թիւնը :

Սակայն, 1944-ի եռանկարը, խաչելու-
թեան նիւթին վերաբերող եւ իր ցուցադ-
րութեան դալթալիզմով յառաջացող,
ցոյց կուտայ թէ Պէյքըն աչքի առաջ ունի
Փիքասոյի կերպարային այլակերպում-
ները : Երկրորդ Մեծ Պատերազմի վերջին
տարին է : Կերպարները կարծէք այդ ուր-
հաւիքէն վերապրող զոհեր են, որոնք,
կորսնցնելով իրենց բնական կազմը, դար-
ձած են անկարելի նոր արարածներ,
անանական եւ մարդկային համալրմ-
րող : Մինչ գեղարուեստականօրէն, Պէյ-
քըն, իր ժամանակակիցներէ մի քանին
նման, կը զատորոշուի նկարչական դա-
սական կիրարկման մը վերամշակումով :
Այսպէս, եթէ Փրանսացի Պալթիւս մտա-
ծել կուտայ Կլաւտա Գուրպէի մասին,
Պէյքընով կը վերակենդանանայ վենետիկ-
եան դպրոցի վերածննդեան նկարչութիւնը
Վենետիկէն եւ Ռամպանթի ընդմէջէն :
Ներկանիւթը եւ վրձնահարուածը կը կի-
րարկուին նորը ճաշակով ու կը գգնուին
գեղարուեստական ու ուրոյն հանգամանք,
ստեղծելով առինքնող նկարներ, իրենց
կատարումով վայելուչ, գունային հրա-
պուրիչ ներդաշնակութեամբ :

1940-ական թուականներու երկրորդ կէ-
սին, Պէյքընի գործերուն մէջ կը յայտնուի
«վանդակ»ներու դրոյթը. դիմերու հա-
մոյթ մը որ, ճաղերու կամ իրարու միա-
ցող շերտերու եզրերուն նման, միջոցը
կը ճեղքեն կամ հատու կերպով զայն կը
տնօրինեն, պարփակելով մարմինները
կամ անձերը, որոնք երբեմն աղիողորմ
ձիւ մը կ'արձակեն, իրենց «երախը» բա-
ցած կամ, լուռ նստած, կարծէք խօսիլ
կուտան իրենց հաշմուած եւ բոլորովին
մարմինը : «Վանդակ»ը նաեւ միջոցին
կ'ընձեռէ տեսադաշտային խորութիւն,
քանի հեռակէտի դրոյթը կը կիրարկէ ա-
նիւրական բաժանումներով, որոնք միայն
պատասխան եւ երեւակայութեան մէջ կա-
րելի կը դառնան : Սակայն Պէյքընի հա-
մար «վանդակ»ը խորհրդանշական դեր չի
ղղնուր որովհետեւ, կ'ըսէ թէ ինք այդ
միջոցով «պատասխան» չափը կը փութե-
ցնէ՝ անոր վրայ հետադիմով այդ ուղ-

ղանկիւնները որոնք կերպարը կը կեդրո-
նացնեն՝ զայն աւելի լաւ տեսնելու հա-
մար» : Իր կիրարկած այս դրոյթը աւելի
համապարփակ կերպով ընկալելու առն-
չութեամբ, ժող Վիտինի մէկ պատաս-
աւ, «Կծծի» (1949), կրնայ յաւելալ
կերպով հաստատել զայն : Այս իւղանկա-
րին մէջ, Վիտին նոյնանման, լուծում մը
կիրարկած է այն շրջանին, երբ Պէյքըն
նման քայլեր կ'առնէ, առանց որ մէկը
միւսին դադարիւրեն տեղեակ ըլլայ : Ար-
դարեւ, անկայտ մերձեցում մը կայ Վի-
տինի «Կծծի»-ին եւ Պէյքընի յետագայ բաղ-
մաթիւ գործերուն միջեւ որ, միջոցային
տեսիլքէն եւ բաժանումէն անդին, կ'ա-
ռնչուի նաեւ կերպարային կազմին եւ
դիրքաւորման : Այս «անպատկեր» նոյ-
նութիւնը հետո է պատահական ըլլալէ,
որովհետեւ երկուքն ալ պայմանաւոր-
ուած են խորանարդապաշտութենէն սե-
րած տուեալներով : Ասիկա յաւելալ կեր-
պով կը շնչէ Պէյքընի աշխատանքին նը-
կարչական խորքը : Սակայն Պէյքընի
մօտ, այս «վանդակ»ներուն յաճախիկ
օգտագործումը, որպէս համակարգ, զինք
անխուսափելիօրէն կը դարձնէ ոճապաշտ,
ինչ որ նաեւ զլխաւոր երեւոյթներէն է
20-րդ դարու արուեստին :

1960-ական թուականներու շուրջ, Պէյ-
քընի մօտ միակոյտ եւ լման մարմինները
հետզհետէ կը բորբոքին ու կը դառնան
մոակոյտի եւ միաններու ջախջախուած
ու ջարդուած կազմ մը, որոնք կը ցու-
ցադրեն նոյն մարմինին այլապէս կողմե-
րը ինչպէս, իրմէ մօտ կէս դար առաջ,
խորանարդապաշտութեան մէջ : Միայն
թէ Պէյքընի երկերուն կոր ձեւերը կը փո-
խարինեն խորանարդապաշտ գործերու
անկիւնաւոր ձեւերը, իսկ երազային ա-
րարածներու երեւոյթ տալով իր կերպար-
ներուն, նկարիչը կ'որդեգրէ նաեւ գերի-
րապաշտ պատկերում : Սակայն, պահ-
լով իրապաշտ համաչափութիւն եւ հայ-
եայցը (որուն դարկ կուտայ, այլապէս,
նկարուած կերպարներուն իրականու-
թեան համապատասխանող չափերը),
Պէյքըն կը յաջողի ստեղծել արուեստ մը,
որ եղակի տեսք ունի : Այսպէս, իր կեր-
պարները ամենայատկանշական տիպար-
ներէն կը դառնան 20-րդ դարու արուես-
տին, նման Փիքասոյի, Ճաքոմէթիի եւ
Միլլոյի կերպարներուն :

Բայց, տարիներու ընթացքին, Պէյքընի
նկարչական արարումը բարեփոխութիւն
չի կրեր : Իր աշխատանքը կը դառնայ հա-
մակարգի մը գերին ու զինք կը տանի
կրկնութիւններու եւ միջոցային տեսիլքի
նոյնութեան, իր երկը դարձնելով (հազ-
ուադէս «չեղէր» ստեղծել արուեստ մը,
«Կերպար» բնապատկերի մը մէջ» (1945),
«Կերպար» լեռնային բնապատկերի մը
մէջ» (1956), «Բնապատկեր» Մալապա-
թայի մօտ, Թանձէ» (1963) եւ «Ջրցայտ»
(1988), տարբերակումներու շարք մը
ներքնաստեղծային նոյն միջոցով պայ-
մանաւորուած, իր էութեամբ կ'աշխ-
տով նոյնօրինակ մոճաւանդային դրու-
թեան, մարդկային մարմինը յոշոտով :

Թերեւս այս է պատճառը որ Պէյքըն
հետապնդէ նկարչական այն յաջողական
փթթումը որ կը յատկանշէ կարգ մը վար-
պետներու երկը, ինչպէս Թիցիանօ,
Ռամպանթ, Սէզան, Մոնէ, Մաթիս,
Մոնտրիան, ալ Քուինթի, Սուլաթ եւ ու-
րիշներ :

Այսօր այնքան վարժուած եւ ընտելա-
ցած ենք Պէյքընի կերպարներուն, որոնք
այլեւս մեզ չեն ցնցեր : Եթէ չըլլար նը-
կարչական այն վարպետութիւնը զոր Պէյ-
քըն կը ցուցաբերէ, թերեւս դժուար պի-
տի ըլլար անոնց համոզումով վերադա-
նալ : Արդարեւ, հակառակ իր աշխատա-
նքին արտայայտչական արհեստ երեսա-
կին եւ հոն ներկայացուած սահմանեցու-
ցիչ իրողանութեան, Պէյքընի արուեստը
կը մնայ, նկարչականօրէն, գեղեցիկ :

Մ Ե Ղ Ր Ա Յ Ո Ր Թ Ո Յ Ն Ը

Adieu Maestro!

Le compositeur Khatchadour Avédissian nous a quittés en laissant derrière lui une vie musicale pleine d'œuvres riches et variées, dont certaines sont devenues très populaires. La plus connue est sans conteste «*Im anouch tavigh*» (Ma douce lyre). Tel Sayat-Nova glorifiant son *kamantcha* (vièle à pique du Caucase), Khatchadour Avédissian exprime par ce chant, le coup de foudre qu'il a ressenti pour le *kanone* (cithare orientale). Ses nombreux concerti et improvisations, comme les soli qu'il a introduits dans ses mélodies, attestent de son attachement à cet instrument.

Il en a développé le jeu et établi le style en fondant l'école arménienne de *kanone*. C'est à lui que l'on doit également la féminisation de l'orchestre traditionnel, puisqu'en Arménie, la plupart des *kanonahar* sont des femmes, contrairement aux autres pays d'Orient.

Comme ses prédécesseurs illustres que sont Vartan Pouny, Tatoul Altounian, Aram Mérangulian, il a voulu donner à la musique traditionnelle arménienne une place à part entière. C'est lui, par exemple, qui a créé la chaire de musique traditionnelle au Conservatoire Komitas.

Plus qu'un compositeur au style caractéristique, Khatchadour Avédissian était un arrangeur et un orchestrateur de haute qualité qui a su écrire pour tous les types d'orchestres, qu'ils soient traditionnels, de variétés, symphoniques. Il a également écrit pour chœurs. Comme il le disait, «*la musique arménienne est avant tout monophonique, mais elle doit évoluer, s'adapter*».

Ses harmonisations se prêtent parfaitement aux arrangements qu'il compose. Ses accords, ses modulations et ses audaces harmoniques, semblent parfois inspirés du *Groupe des Cinq* (1). Ses introductions par leur balancement rythmique sur les temps faibles, annoncent un thème simple sur une note longue, généralement au *doudouk* (instrument à vent original arménien, à anche). Le thème est ensuite repris par l'orchestre et souligné par un contrepoint chromatique léger, avec glissement de la tierce majeure vers la tierce mineure, qui constitue son cheminement favori. Puis l'ensemble est conduit vers une dominante. Là, la puissance orchestrale s'exprime par un tutti où les jeux de timbres et de registres sont complétés par des rythmes parfois complexes (2).

La souplesse de ses harmonisations d'airs traditionnels allait permettre la fusion de la mélodie et de la danse. Kha-

tchadour Avédissian a marqué ainsi de son empreinte les plus grands orchestres d'Arménie, notamment celui de l'Ensemble d'Etat de Danses. C'est cette remarquable harmonie de la musique et de la chorégraphie qui, au printemps 1976, en France, a bouleversé la plupart des jeunes musiciens arméniens que nous étions, déclinant ainsi une vague d'enthousiasme pour cette musique. Maître à penser d'une génération de musiciens de la diaspora française, Khatchadour Avédissian était sans doute loin de se douter de l'influence qu'il a exercée sur la plupart d'entre nous.

De passage, en 1980, pour une série de concerts avec l'Orchestre d'Instruments Traditionnels de la Radio-Télévision Ar-

par
Gérard DER HAROUTIOUNIAN

ménienne, nous lui avons demandé de travailler sous sa direction. Il nous a donné immédiatement son accord. Alors, nous avons pris conscience que Khatchadour Avédissian n'était pas seulement un musicien exceptionnel mais également un Homme d'une grande générosité. Qui d'entre nous, auparavant, aurait imaginé côtoyer celui que nous allions surnommer «*Le Maestro*»? Le rêve devenait enfin réalité en cette fin d'année 1980.

Quelques jours avant la mort de Khatchadour Avédissian, une série de concerts du Grand Orchestre Arménien de France, dirigé par son jeune fils Mickael, manifestait encore cette vivante complicité entre le grand compositeur et les musiciens de France. Bel hommage, non?!

Merci Maestro! et à nous de jouer...

(1) *On nomme* Groupe des Cinq, cinq compositeurs romantiques russes : Mily Balakirev, Alexandre Borodine, César Cui, Modeste Moussorgsky, Nicolas Rimsky-Korsakov. *Se détachant de l'influence allemande, ils ont donné à la musique russe un caractère national.*

(2) *C'est le cas, par exemple, de:* Yérazank (*Réverie*), Tzaghgats baléni (*Le cerisier en fleur*), Kakhartvats tzaghiknér (*Les fleurs ensorcelées*).

●►
ու հասունացում. սկսնակը կը մնայ սկզբնակ, անտաշ ու խակ:
Չարեան, Տէստէկիւլ, Օշական, այս երեք դէմքերը, հակառակ իրենց դրական վաստակին, հակառակ թատերական կեանքին զարկ տուող իրենց հրապարակային գործունէութեան, հակառակ հայ թատերական մտածողութեան բերած գնահատելի նպաստին ու հայ թատրոնին ինքնուրոյն նկարագիր տալու ջանքին, իբրեւ թատերագիր հայ բեմին կը մնան անձանթ:

ԺԻՐԱՅԻ ՉՈՒԱՔԵԱՆ

(1) Բարձրավանք (Պոլիս, 1922)

(2) Սեւումեան Օվի (Յովհաննէս) (1878 - 1920). Ծնած՝ Ագուլիս: Բեմագիր, դերասան որ ծաղայում գործունէութիւն տարած է Արեւիշայաստանի, Թիֆլիսի ու Պոլսոյ մէջ: Բազմաթիւ յօդուածներ ստորագրած է որոնց գլխաւոր նիւթն է հայ քաղաքացիական ինքնուրոյն ուղ-

ղիի փնտռումը: 1910 - 11-ին եւ 12 - 13 Մոսկուայի գեղարուեստական քաղաքացիական պատերազմի արուեստանոցը կը յաճախէ կատարելագործելու համար իր քաղաքական գիտութիւնը: Հեղինակն է բազմաթիւ բեմադրութիւններու: Առաջին նախաձեռնողը հայ քաղաքական արուեստանոցի հիմնադրաման, իբր քաղաքացիական պատերազմի զոհերի հիշատակով 1919-ին կը մեկնի Պոլիս, ուր հակառակ իր ծանր հիւանդ վիճակին Յ. Չ. Սիքունիի օժանդակութեամբ կ'ուզէ ստեղծել արուեստանոցը, սակայն կը մահանայ, իր գործը չաւարտած:

(3) Նաւասարդ (Պոլիս, 1914)

(4) Արքի Յովհաննիսեան, Հայաստանի Մշակութային նախարարութեան հրաւերով, Սուրբ Երանկան Պետական քաղաքացիական պատերազմի վերականգնման ու խաղաղակապիտի հարցերու քննարկման ծիրէն ներս, տոյն քաղաքի մէջ, Յուլիս 9-ին եւ 10-ին, կը դեկավարէ հետեւեալ երեք քաղաքական ընթերցումներ.
Լեւոն Շանթ «Ուրիշի համար»
Միքայէլ Կուրնեան «Տուրքը»
Վահան Թէմէն «Մայրեր»

Հիւսիսային Լիբանանի լուսապայծառ առաւուն թուրք դիւղին բնակիչները հաւաքուեցան իրենց տուններուն մէջտեղ կեցած պզտիկ ժամուն դահլիճը: Անոնք կը քննարկէին անակնկալ ու խորհրդաւոր մեկնումը Ֆառիս Ռահայի, որ իր ետին թողած էր կէս տարուան նորահարս կինը:

Ֆառիս Ռահայ չէլին էր ու առաջնորդը թուրք դիւղին եւ իր այդ հանգամանքը կը վայելէր ժողովրդաբար. իր նախնիները զարեւր շարունակ տէր ու տիրական եղած էին հայրենական կալուածին: Հաղիւ քսանեւեթը տարու, ան դարձան իր խորովով ու անկեղծութեամբ շահած էր իրականներուն հիացախաւն պատկառանքը: Երբ Ֆառիս ամուսնացաւ Սուսանին հետ, ժողովուրդը կ'ըսէր. «Երանի անոր: Այդչափ երիտասարդ՝ մարդուն յուսացած երջանկութեան դադարը հասած է»:

Եւ յանկարծ լուսաբացին արթնալով, ժողովուրդը կը պարզէ, որ չէլը ունեցած ոսկին հաւաքելով ու զբաւստին վրայ բառնալով, առանց հուսկ մնաւ բարովի հեռացեր է դիւղէն: Գայթակղութիւնը համբողջանալով էր, շուար ու մոլոր կարծիքներ կը փոխանակուէին, թէ ինչ բան մղած էր զինք լքել կինը, տուն-տեղը, այլ կիներն ու հողերը:

Հիւսիսի Լիբանանցի սրտաբաց ժողովուրդը մըն է, որ կը գնահատէ արեւնակ-ցութիւնը եւ միշտ անկեղծօրէն կը կիսէ զիմացիներն թէ՛ վիշտը, թէ՛ ուրախութիւնը: Բան մը պատահի, բոլոր դիւղացիները կը հաւաքուին դուռի դռնի՝ միշտ պատրաստ օգնելու եւ ապա կը դառնան իրենց բան ու գործին մինչեւ որ բարեւոր նորէն հաւաքուելու առիթ մը հայթայթէ:

Ահաւասիկ դէպք մը, որ թուրքի բընակիչները գործի երթալէ յետ պահելով ջրած է զիրենք դիւղամէջ՝ քննարկելու իրենց չէլին անհետացումը:

Ճիշդ այդ պահին կը հասնի հովիւր, հայր Ստեփանը, որուն անյողող վեհու-թիւնը այնուամենայնիւ կը մատնէր վիրաւոր հողին լուռ տառապանքը: Ան զիստն ըսնած էր: Այդչափ տառաժամ տեց իր ծուխն ու կարճ լուծեմէ մը վերջ խօսեցաւ.

«Մի՛ հարցնէք... Ո՛չ մէկ հարցում տուէ՛ք ինծի... Այս առաւ, դեռ լոյսը չբացուած, չէլիս Ֆառիս զարկաւ դուռ: Տխրալէմ ու վշտաբեկ՝ ձեռքը ձիւնն ալ յայտնութեան պատճառը հարցնելու պատահանք:

Հայր սուրբ, մնաւ բարով ըսելու եկայ: Եթէր ծովէ անդին կ'երթամ, այս երկիրը մէկ մըն ալ չզոռնալու համար:

Ու ձեռք տուաւ կնքուած նամակ մը՝ ուղղուած իր մտերմագոյն բարեկամ Նա-նթոյն ու սուրբ դէպի արեւելք արտասովոր այդ մեկնումին բացատրութիւնը դրանալով ինծի:

Գիւղացիներէն մէկը զիտել տուաւ:
«Թեւեաւ հրաժեշտի իր դի՛րը պարզէ գաղտնիքը, քանի որ Նապիհ Մալիքէն աւելի մտերմ մէկը չունէր ան»:

Միւսն ալ հարցուց.
«Իսկ կ'ընէր տեսա՞ր, հայր սուրբ: Հովիւր պատասխան տուաւ.
«Առաւուն պատարագէն, ետք փութացի չէլին տունը ու գտայ դեռատի հար-սը պատուհանին թով կեցած՝ մոլոր հայ-եացքը հեռունէրը՝ չտեսնող ու անզգայ: Երբ համարձակեցայ ամուսնին մասին հարցնելու, միակ պատասխանը եղաւ.
«Ձեմ դիտե՛ր... Ձեմ դիտե՛ր...»: Ու հե-կեկայ մէկէն ի մէկ՝ որբացած մանկան մը պէս:

Վարդապետը հաղիւ արտասանած էր վերջին խօսքը, երբ գիւղացիները սահ-մըռկած քարացան ի լուր հրացանի կը բակոյցին, որ գիւղին արեւելեան ծայրէն կը հասնէր: Կրակոյցին հետեւեցան կնոջ մը ողբազին ճիչերը:

«Գանի մը պահ տեղերնին դաժուած մը-նալէ վերջ բոլոր գիւղացիները՝ այր ու կին, մեծ ու պզտիկ, վաղեցին հոն, սարսափը դէմքերուն: Շէլիս տան պարտե-ղին առջեւ անոնց աչքերուն պարզուեցաւ մահաբարձու տեսարան մը:

Նապիհ Մալիք գետինը փռուած էր՝ կուրծքի վէրքէն յորդած արիւններուն մէջ: Սուսան, չէլին կինը, գիւղիկն վը-րայ հակած՝ մաղբը կը փետէր ու կուրծ-քը կը ծեծէր շարունակ ողբալով. «Նա-

պիհ, ինչո՞ւ, ինչո՞ւ... Երբի աղբալ»:
Շուրջինները շանթահար կը դիտէին, եւ կարծես ճակատագրին ստո ձեռքը կը ճմլէր սիրտերնին: Վարդապետը զսին ձեռքէն առաւ չարագոյթ նամակը, զոր նոյն ինքն յանձնած էր նոյն առաւել գաղտնաբար սահեցուց զայն պարկեզոյն ծալքերուն մէջ:

Նապիհին մարմինը տարին իր խորհրդանշանը, որ տեսնելով զաւակը անշուշտ խենթեցաւ ու շատ չանցած՝ միացաւ իրեն Յաւիտեանութեան մէջ:

Սուսանն ալ՝ խուսափուկ կեանքին ու քաղաղ մահուան միջեւ տարուեր, տունը տարին:

Հայր Ստեփանը տունը հասնելուն պէս կորագրածով, կ'զգէր դուռը, քիթին ախ-նոցը հեծցուց եւ զողջոյնն փափուկօք սկսաւ կարգալ նամակը:

«Սիրելիդ ընկերս Նապիհ».

Հարկ է հեռանալ հորենական դիւղէն, զի տեւական ներկայութիւնս պատճառ կ'ըլլայ քու, իմ կնոջ ու իմ թշուառութեան: Քաջ գիտնալով քու աղնուութիւնը ու բարեկամը դաւանանքիւ անապառ-թիւնը, գիտնալով նոյնպէս որ Սուսանն ալ անմեղ ու առաքինի է, ես գիտեմ նոյն-պէս որ ձեր սիրտերը միացնող ճշմարիտ սէրը վեր է թէ՛ քու ուժերէդ, թէ՛ զայն չբացնելու յոյսէդ: Այլեւս անկարող եմ Աստուծոյ կամքին դէմ դնել, ինչպէս որ անկարող եմ լոյսալ Քաղաք գետին հող հոսանքն ի վեր:

«Դուք միշտ ալ անկեղծ ընկերս եղած ես ու կը մնաս, դաւաքուած մէջ մասնա-կան մեր խաղերուն ատենին պէս: Կա-ղաչեմ որ միշտ դիւ բարի յիշես այսու-հետ: Ըսէ՛ Սուսանին թէ կը սիրեմ զինք եւ կ'ապաշաւեմ ամուսնական կեանքին ամայնութիւնը իրեն պարտադրելու: Սիրտս կ'արեւելք ամէն անգամ երբ քու նէն արթննալով յանկարծ զինք կը տես-նէի խաչելութեան առջեւ ծնրադիր ու ցա-ւաղիւնօրէն կուրծքը ծեծող:

«Ձեզայ աւելի դառնալուն տառապանք, քան այն, զոր կ'ապրի կինը, որ չլի-նաւ է երկու ալքերուն. ի՛ր սիրած ու զինք սիրող: Սուսանին տառապանքը ան-զբոյրդ էր ու անլերջ, բայց ինք կը տանէր զայն լուռ ու անտրտունը ու արեւ-րալիւ պատուով կը կատարէր տիկնոջ իր պարտականութիւնները:

«Ան կը ճգնէր, թէ եւ ընդունայն, խեղ-դել իր սէրը քու հանդէպ:

«Ես կը մեկնիմ հեռու երկիրներ ու մըն ալ պիտի չզոռնամ, զի անկարող եմ այլեւս արդեւ ըլլալ իրական ու ք-իտենական ձեր զգացումին ընդ հոսան-եաւ Աստուծոյ աջոյն: Թող Տէրն անխա-նալի իր իմաստութեամբ պահէ եւ օրհնէ երկուքը:

Ֆառիս»

Հայր Ստեփան ծալեց նամակն ու նը-րէն դրան դրանք: Հեռակայ հովիւրն նայող պատուհանին ստղեւը նստելով ան-երկարօրէն նաւարկեց մտածմանը անծա-րած իր ու անյատակ ուղիւնային մէկ: Եռանդազին այդ խորհրդածութեան վերջն ալ յանկարծ խոյսցաւ, կարծես իր խոհերուն ոլորտուն ծալքերուն մէջ յայտնաբերելով գաղտնիք մը ներքին ու ահաւոր, որ քողարկուած էր սաղայեա-կան խորամանկութեամբ:

«Որչա՞փ հնարամիտ ես, Ֆառիս, բացազանչեց ան, - Որչա՞փ ծանր, նոյն-չափ ալ պարզ է քու գործած ոճը: Դուք մեղր զրկեցիր բարեկամիդ՝ մահ-ուրիթ թոյնին հետ ընդլսանա՞նք մահ-ընդ-իական իմաստակը մէջ: Երբ Նապիհ հը-րացանին փողը ուղղած էր իր սրտին, քու մատդ է, որ քաշած էր ձեռքը, քու կամք է, որ տիրաբար կ'ըլլէր ընկերսը կամքին:

«Որչա՞փ խելացի ես, Ֆառիս: Վարդապետը զողջոյնով ու գլուխը ե-րեքնէլէն նստաւ դարձեալ ու սկսաւ մա-տերով մօրուքը խառնել: Իր շրթունքնե-րը գծադրեցին ժպիտ մը, որուն իմաստ-աւելի ահաւոր էր, քան կատարուած ող-բերգութիւնը: Ան բացաւ աղօթագրքը ու սկսաւ մտաւոր ընթերցանութեան, եր-բեմն-հարմար վերցնելով դուռը ունկնդ-րելու համար կնոջ ողբը, որ կը հասնէր թուրքի գիւղամէջէն, Լիբանանի Սըր-բազան Մայրիներուն ջուլէն:

Անգլերէնէ քարգմանք՝
ԵՆՈՎԻԼ ԼԱՉԵԱՆ

ԸՆԿԵՐ ՓԱՆՋՈՒՆԻՒ ՎՐԷԺԸ
ԿԱՄ
ՔՐՈՒԱՆԻ ՕՏԵԱՆԻ ԵՐԿՈՒ ՄԱՀԵՐԸ

ՓԱՆՋՈՒՆԻՆ
ԶՈՒԱՐԹԱԽՈՂՈՒԹԵԱՆ
ԲԱՐՁՐԱԳՈՅՆ ԱՐՈՒԵՍՏ

Երբ, ո՞ւր եւ քանի՞ անգամ մեռած է ժողովրդի Օտեան։ Անգամ մը այս հարցին խորոյ առարկայ եղաւ լրջօրէն, առաջին ինչպէս։
Այսինքն տարածակէտէն տարիներ առաջ, Երեւանի Պատմութեան Թանգարանի մէջ կար (հաւանաբար կայ ներկայ) Մեծ Եղեռնին յատկացուած տընտքերէն սրահ մը, որուն պատերէն մէջէն վրայ, շրջանակի մէջ ըզլ ըզլի դըրձ էին լուսանկարները եւ անունները։ Անոնք վերի կարգին վրայ, ի մէջ այլ կար Գրիգոր Զօհրապի մէջ լուսանկարը, տակը իր անունով։ Իսկ ամէնէն վերի կարգին վրայ դրուած էր Գրիգոր Զօհրապի ուրիշ մէկ լուսանկարը, տակը դրուած՝ Երեւանի Օտեան։

Չորմացած, պահապան պաշտօնեային զետեղ տուի թէ այդ նկարը Երեւանի Օտեանին էր, եւ թէ Օտեան 1915-ին չէր մեռած էր Եղեռնի ընթացքին, այլ 1926-ին Գահիրէի մէջ, բնակարան մահով։
Պաշտօնեան խոստացաւ խօսիլ տնօրէնի հետ եւ սխալը սրբագրել տալ։
Եւ սակայն, այս առիթով մեծ եղաւ դարձեալ, երբ քանի մը տարի վերջ կրկին

Ֆրանսական Ակադեմիայի բառարանը հետեւեալ ձեւով կը բնորոշէ զուարթախոսութիւնը, -հիւմուրը-։ Հեգեմոնի մը մը՝ հաճելի եւ խիստ մոյն առնել, զգացական եւ երգիծական, որ կը քուի մասնաւորաբար անգլիական միտքին պատկանի։
Որոշ ճշմարտութիւն կը պարփակէ վերի բացատրութիւնը, նկատի ունենալով որ հիւմուրը կ'ենթադրէ նաեւ կազմախօսական հիմք մը, որ ժողովրդական կամ աւանդական տարրեր կը պարունակէ։ Եւ այդ մարդին մէջ զերգանց կը թուին ըլլալ ընդհանրապէս Անգլիացիները, որոնք նոյնպէս կը զգան ընկերութեան մէջ անընդունելի ձեւով արտայայտելու իրենց զգացումները։ Այս ըմբռնումով հիւմուրը կը դառնայ նաեւ քաղաքակրթութեան ձեւ մը։
Այսուհանդերձ, պէտք է երբեք հետեւել թէ զուարթախոսութիւնը սեփականութիւնն է Անգլիացիներուն։ Այդ պարագային, հաւանաբար դժուար թէ կարելի ըլլար դռնել հայ զուարթախոս զբոլ մը։ Հիւմուրը տիեզերական է։ Միջազգային հիւմորիստներ անպակաս ե-

ղած են միշտ։ Եթէ ուզուի Ֆրանսացիներէն սկսիլ օրինակը, պէտք է յիշել անուանի վոլթերը, Անատոլ Ֆրանսը, Թրիսթան Պեռնարը, Ժիւլ Ռոմարը, Փիլիպ Տանկոնը։ Հայ զբաղակցութիւնը նաեւ այնքան ալ աղքատ չէ արժանաւոր անուններով։

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՔԵՕՍԷԱՆ

ներու իր ծաղիկեփունջով։ Հոս նկատի ունիմ վաստակէն աւելի՝ անոնց շնորհները։ Դժբախտաբար ցարդ չէ մտածուած ճիշտ ծաղիկաբոյս մը կատարել առնել, զիտական մերձեցումով։ Նման պարագային՝ պատուոյ տեղը պիտի դըրաւէին Երեւանի Օտեան եւ իր ժամանակակից Արփիար Արփիարեան (*)։ Հոս չենք նշեր Յակոբ Պարոնեանի անունը, նկատի առնելով որ անոր մեծ տաղանդը կը պատկանէ իր գերակշիռ զի-

Գրեց՝
ՏԻԳՐԱՆ ՀԱՃԵԱՆ

վերջին թանգարանը, Զօհրապի այդ լուսանկարը դուայ նոյն տեղը, միշտ տալով դրուած՝ Երեւանի Օտեան։ Ոչինչ չըրուած էր։
Երկին դիմացի պաշտօնեային (որ թեւեւ նախկինը չէր) նոյն դիտողութիւնը յայտնուեց։ Ըսելով թէ ինք ծանօթ չէր մանրամասնութիւններուն, զնայ լուսանկարը, որուն տուի նոյն պատմութիւնները։
«Ինչ սխալիք» ըսաւ ան սրտմտած, ծննդէ մեր գործը գիտեմք։ Այդ լուսանկարը Երեւանի Օտեանինն է, եւ Օտեան ըսեց զայն 1915-ի եղեռնին»։
Ըսի, «հաճեցե՞ք բանալ Զօհրապի "Երեւանի Օտեան" թանգարանը երկրորդ հատարը, պիտի տեսնէ՞ք թէ սկիզբը լուսանկար մը ալ, որ լինի այս է։ Եւ յետոյ, ամէն պարզ գիտէ թէ Երեւանի Օտեան 1926-ին մեռած եւ քաղուած է Գահիրէի մէջ։ Եւ այդ մը եղեր է, Լաւ կ'ըլլայ որ սրբաւորուի»։
«Անկարելի է» առարկեց պաշտօնեան, սեր ըսածն է սխալ։ մեմ չեմ կարող խաղալ»։
Ինչ էր խորունկ իմաստը այս խօսակցութեան։ Չէ՞նք կրնար սխալել, սխալելու կարողութիւնը չունին, թէ ոչ, արտօնուած են սխալելու։ Ամէն պարագայի մէջ, ինչպէս լինելով անսխալականութեան այդ անկեղծ փաստարկութեան առջեւ, դիմաւորեալ խոնարհաբար։
«Ինչ ցանկէ քիթին նայեցե՞ք։ Օտեան խոնարհաբար էր իր բլրածեւ ակնկառոյցներով, միւնչդեռ այս լուսանկարին վրայ անգլիական աննշան քիթ մը կայ։ Ասոր ինչ կ'ըսէք»։
Բայց խօսակցիս վիճարանութիւնը փակեց, վճռելով։
«Բայց մեծ կամ պզտիկ, ասիկա Երեւանի Օտեանն է»։

Վերջապէս։ ԶՈՐ ԻՆՉ ԳՐԵՅԻ, ԳՐԵՅԻ։
Մտաբերեցի պատմութիւնը այն հաստատման զուգացիւն, որ ժայռի մը վրայ թառած թռչուն մը տեսնելով, կ'ըսէ ընկերոջը։
«Նայէ՛, էժ է (այժ)»
«Ո՛չ», կ'ըսէ ընկերոջը, «արծիւ է, չե՞ս տեսնել որ քաթերուն վրայ քառած է, կտուց ունի»
«Չէ՛» կ'ըսէ միւսը «ըսի էժ է, ուրեմն էժ է»։
Ընկերոջ քար մը վերցնելով կը նետէ թռչունին, որ կը թռի, կ'երթայ։
«Տեսա՞ր» կ'ըսէ յաղթական, «քառաւ, արծիւ է»։
«Որ քառաւ էլ, արծիւ էժ է» կը վճռէ միւսը, հաստատ իր համոզումին վրայ։
Պատմութեան թանգարանին միջոցէ պիտի վրայէն տարիներ անցան, վարչաձեւին հետ լքուեցաւ նաեւ անսխալականութեան վարդապետութիւնը, առանց որ կարելի ըլլայ հասկնալ թէ բուն ի՞նչ պատճառով Օտեանի կեանքին օրերէն 11 տարի թաւադրուեալ պէտք տեսնուած էր այդ թանգարանին մէջ։
Արդեօք ատկա դործն էր Ընկեր ֓անջունին, որ անխնայ չարչարուած ըլլալով Օտեանի հանճարեղ զբոյն տակ, իր վրէժը լուծած էր, թանգարանին պաշտօնէութեան ձեռքով անգամ մըն ալ մեռցնելով զինքը ծաղրողը, խորհելով որ երկու մահը աւելի ապահով է, քան՝ մէկը, եւ այդպէսով կարելի է վստահ ըլլալ որ երգիծագիրը պիտի չլրնայ արթննալ ու դալ կրկին ծաղր ու ծանակ ընել Փանջունիները ազգին Հայոց։
Եւ յաջողե՞ր էր պարտադրել որ երգիծագիրին գլուխ-դործոցը երբեք չհրատարակուի Հայաստանի մէջ, մինչեւ 1989-ի ձիւհալը(*)։
Պէ՞տք է միթէ Փանջունիի ողբին ազդեցութեան վերաբերել այն իրողութիւնն ալ որ, Օտեանի վերջ հայ երգիծագրականներուն տաղանդն ու եռանդը տակաւ մարեցաւ, քանի Հայութիւնը թեւակոխեց կենցաղային բարօրութիւն, միշտ աւելի լրջացաւ, խորաւոր յատկութիւնը կորսնցուց եւ ընդ միշտ կոնակ դարձուց երգիծանքին։
Կ'երեւի աղքատին դէնքն ու միտքաբերութիւնն է երգիծանքը, տեսալ մը pot d'échappement։ Մեր անհաւասարելի երգիծագիրը՝ Յակոբ Պարոնեան, որ կեանքը անցուց չքաւորութեան մէջ տուայ տանքով, իրաւամբ ըսած էր թէ «Կը խրեցայ, չլալու համար», հաւանաբար այդ խօսքը փոխ առնելով Beaumarchais-էն(**)։
Յաճախ նմանութիւններ փնտռուած են Ընկեր ֓անջունիի եւ Տոն Գիւլի միջեւ։ Նմանութիւնը զուտ ձեւական է, կամ՝ բեմադրական թէքնիքի դործածութիւն։ Գաղափարի Հիտալիտային յաջողական սկիզբը ծնութիւններուն օրինակով, Օտեանի հերոսն ալ քայլ առ քայլ կը զիւրէ իր նպատակին։ Տոն Գիւլի կը կոտորէ հողմաղացներուն եւ ոչխարներուն դէմ։ Փանջունիի թիկնապահը՝ Սեւ Աւօն, կ'երթայ քարկոծել դաշտին մէջ արածող էջ մը, իրը ներկայացուցիչ՝ հարստահարող պուրժուազիայի։
Ուրբէն մէջ սակայն, տարբերութիւնը հիմնական է։ Սերվանթէսի հերոսը ծերունի մըն է ցնորամիտ, բայց բարեւոր, որ կը կոտորէ երեւակայական թըշնամիներու դէմ, պաշտպանելու համար տկարները, եւ միշտ իր անձն է որ կը

վտանգէ, խոտանդուելով ու վիրաւորուելով։ Որովհետեւ անկեղծ է իր համոզումներուն մէջ եւ տողորուած է անհաւանքի վրէժը, անհաւանքի վրէժը։
Մինչդեռ Փանջունի սինիք խաբարայ մըն է, որ ընկերական դադարաբար խօսութիւնը կը շահագործէ տկարները ճղմելու համար, եւ միայն վնաս կը պատճառէ իր չրջապատին, յանուն սկզբունքի բաց դռներն իսկ խորտակելով, ու երբ ի վերջոյ կը յաջողի ամբողջ զիւր մը ոչնչացնել, կը յիշորտայ տեղեկագրելով։
«Յաղթութիւն, յաղթութիւն։ Վերջապէս մեր կորովի գաղափարային ազնիւ պայքարը անպայման տարաւ յաղթանակը, անկեղծ յեղափոխական սկզբունքով փրկուեցաւ, քեւ Ծաղկաւար կործանեցաւ»։
Եւ յետոյ, Տոն Գիւլի անհաւանքը դիւր ասպետ մըն է, որ յանուն արդարութեան իր անձն ու հարստութիւնը կը զոհէ միայն։ Մինչդեռ Փանջունի միշտ ուրիշներն է որ կոտորէ կը մղէ, ինք մնալով ետ, եւ միակ նպատակակէտ մը ունի։
«Մի քիչ փող» ձեռք ձգել։
Արդարեւ, փողը հարցը եղած է միշտ հիմնական, ու կ'արժէ պարզել թէ մեր Փանջունիները ո՞ւր կ'է փող ձարած են։
Երբ Օտեան Ընկեր ֓անջունին գրեց, անշուշտ տեղեկ էր թէ մօտիկ անցեալին, արեւմտեան ոտաններու մէջ յաճախակի արեւահեղ խոսք-խոսքներ ծագած էին անիշխանական - ոչնչական դադարաբար խօսութիւններու ծագող յեղափոխական դործիչներու ձեռքով։ Զարմանալի հակասութեամբ, սուլթանական վարչակարգի սեղմումներուն հակառակ, պուրճայ մասնաւորականութիւնը մօտէն կը հետեւէր Եւրոպայի մէջ խմորուող յեղափոխական շարժումներուն։ Օրինակ, ծանօթ է թէ Մարքսի եւ Էնկէլսի կողմէ 1848-ին հրատարակուած նշանաւոր Manifeste-ը շուտով հայերէնի թարգմանուած է Պոլսոյ մէջ, ինչ որ յիշատակուել է Manifeste-ի երկրորդ տպագրութեան

յառաջարանին մէջ, Էնկէլսի կողմէ։
Փանջունիին, իր քաղաքական խոսքովարար, զուտ հայկական տիպար մը չէ անշուշտ։ Բայց Օտեան յաջողած է այդ միջազգային տիպարը հայացնել, զայն համաձուլելով իրեն ծանօթ ազգային-կեղծ հերոսներուն հետ, ու ստեղծել անկորնչելի տիպար մը որ կ'ապրի, եւ դեռ երկար պիտի ապրի, որքան ատեն որ փանջունիական հակումները շարունակեն տեղ գտնել հայ իրականութեան մէջ։
Շատերու մէջէն պիտի ուզէի յիշատակել անմոռանալի օրինակ մը։ Անգամ մը, Նիսի մէջ, ազգային տոնակատարութեան մը ընթացքին, հիւր յեղափոխական մը ըսեմ բարձրանալով, հրաշունչ ձայնով վերջաւորութեան յայտարարեց։
«Հայկական հարցը լուծել հեշտ է։ Ապտակ մը Ռուսիան, ապտակ մը Թուրքիան, հարցը լուծուած է»։
Փանջունիական Սեւ Աւօն դաշտին մէջ արածող «հաճեց թշնամի» քարկոծեց, իսկ մենք օդին մէջ ապտակ շառաւիղները։ Ո՛ւր է տարբերութիւնը։
Նիս
(*) Պէտք է մտնալ որ Ե. Օտեանի գործերը Երեւանի մէջ հրատարակուած են Անուշաւան Մակարեանի խմբագրութեամբ 1960 - 1963-ին, վեց մեծագիր հատորներով եւ 10.000 տպագրականով, իւրաքանչիւրը 700 էջ։
Իսկ «Ընկեր ֓անջունի»-ն հրատարակուեցաւ 1989-ին, 50.000 տպագրականով։
(**) Երբ կը հարցնեն Սեւիլիացի Ֆիլիպպոսին, թէ ո՞վ այդքան գուարք փիլիսոփայութիւն մը տուած է իրեն, կը պատասխանէ։ «Դժբախտութեան վարժութիւնը։ Կ'աճապարեմ ամէն բանի վրայ խնդալ, վախճալով որ կը ստիպուիմ լալ»։
(Արար 1, Տեսիլ 2)։

Ն Ի Շ Ե Ր

յով որ զգաստութեան եւ իրապաշտութեան ներկայացուցիչն է, Փանջունիի գործակիցն է Սարաափունին, իր նմա-նակ յեղափոխական եւ անսամձելի ղեկա-վարը՝ անշահախնդիր եւ մեծոգի է Սպա-նային, իսկ շահամուլ, խաբեբայ, պատե-հապաղտ մըն է հայ հերոսը։ Նմանու-թեան եղբիւր միշտ կան անկախ զրա-կան նոյն դպրոցին՝ երգիծանքին՝ պատ-խանելու հանգամանքէն։ Երկու հերոսերն ալ «խեղագար» են։ Մէկը կը պայքարի ռոյտադաշնեւու դէմ, միւսը անդոյ ի-րականութեան մը դէմ, որ Ծապլվարի մէջ «կապիտալիզմ»ն է, որուն դէմ պայ-քար կը մղուի երբեմն նոյն ղեկագններ-ը թեկամբ։ Սակայն, եթէ յարաբերա-բար շատ անիմա մէկն է Սերվանթէսի հերոսը, ընկերային չարիք մըն է Օտ-եանիսը, որ կը գործակցի «անշուշտ յա-նձնէն դադարափարկան յաղթանակի»՝ Հա-յետու թշնամի թիւրտ ցեղախումբերու հետ։ Ու երբ ի վերջոյ պատճառ կը դառնայ Ծապլվարի կործանումին եւ կը յաջողի փրկուիլ, կեդրոնի իր ընկեր-ներուն զրկած վերջին նամակին առաջին տողին վրէժն։ «Յաղթութիւն, յաղ-թութիւն։ Վերջապէս մեր կորովի դա-րափարային աղնիւ պայքարը անպայման տարաւ իր յաղթանակը, անկեղծ յեղա-փոխական սկզբունքը փրկուեցաւ, թէեւ նրապլար կործանեցաւ»։ Եւ անշուշտ՝ ինչպէս իր վերջին նամակը կ'աւարտէր «Փող ուղարկեցէք»ով, այս մէկն ալ իրենեայ նախնախնիքին նոյն վերջաբա-նով։ «Փող ուղարկեցէք իմ նոր հասցէին»։

«Ինկեբ ֓անցունի», իբ աւերուած հայկական գիւղովը, ողբերգութիւն մըն է ուրեմն: Արդ ի՞նչն է որ զայն ընդունելի կը դարձնէ՝ որպէս «կատակերգութիւն»: Փատասխանը կը գտնուի գրական սեռին եւ երուանդ Օտեանի գուարթխոն՝ հեծեծ տարադիւր մէջ: Այդ տարադիւր կը փայլի ինչեւ մեղ կ'«խնդացնէ»՝ նոյնիսկ ամէնէն ողբերգական մէկ պահուն: Երբ Ֆրեդերը կ'աւերեն Ծապլվարը, անմեղ զնեքու կարգին են Րէս Սէրքօ - այդ «կատախարխտը» եւ Խեւ Աւօ (գիւղին «ընկելվարական» իսենթը): Սակայն ֓անցունի, ջանի տարբեր արժէք կու տայ անոնց անուան պարտաւորութիւնը, - «Բէս Սէրքօ փառաբար փոռեցաւ դետին, մեր քաջ ընկեր Աւօ եւս առիւծի պէս ինկաւ»: Երդ զնկական այս գլուխդործողը «ողբերգութիւն» չէ, որովհետեւ նաեւ ամբողջ գործը հիմնուած է արտառողութեան եւ անհեթեթութեան վրայ, որքան ալ այն ալ լայլէ մէկ տխուր հերեպը ըլլայ մեր հասարակական - քաղաքական կեանքին, կամ ունենայ վկայութեան մը ուժը: Արտառողը իբ այլանբակութեամբ կը խռովէ անշուշտ, սակայն միայն անմիաստ լափով, որովհետեւ չատ լուրջի չառնը չիբ: Ան անիմաստ է, նմն ամուս մը: Հարտաբար աւելի ճիշդ պիտի ըլլար ըսել ծիծաղաբարձ անիմաստութեան եւ մտահոգիչ իրականութեան մը երկուութիւնը, միութեան մը մէջ՝ ուր տիրական է անհեթեթութիւնը: Այս եղանակով ի նաեւ որ զինուոր Ծուէջը կը մնայ գուարթխոն հերոս մը, նոյնիսկ պատեղավոր արհաւիրքներուն մէջ:

Ընկեր Փանջուհի տիեզերական տիպար
մըն է : Ան անպայման եւ միտյն սխալ
ըմբռնած ընկերակարութեան մը երգի-
ծանքը եւ ձախակալմեան հերոս մը չէ :
Ան չի թիթուի ինչ հաւատարապէս յատուկ
է ձախիւս որքան աջին : Ծայրայեղական,
էնքանական եւ ալիսմերժ որեւէ վարդա-
պետութիւն, ան ըլլայ ընկերային թէ ոչ,
որքան կը դառնայ կաղապարեալ, մե-
քանական, կամ արտաոռոց, իմաստա-
ղարկի կը դառնայ ցնորական Փանջուհի-
Սարսափունի մը :

Իրենց արուեստին համար եթէ կարելի
լլար սրբայնել մեծ կատակերգաները,
պիտի ըսէինք՝ Սուրբն Երուանդ Օտեան:

Օտեան Գիրքով եւ Գիծով

Փանջուռնի մը Օտեանի զերէն դուրս
ջալաած է որդէս զի՞ծ եւ տիպար եւ դար-
ձած է մեր կեանքի ընկերակիցը, շնոր-
հիւ այն երկրորդ կեանքին զոր անոր տը-
ւած է մեր երգիծանկարէութեան առա-
ջին մէջ դէմքը՝ Սարուխան: Կարելի՞ է
այլեւս պատկերացնել Փանջուռնի առանց
Սարուխանին:

Միջազգային համաբաժնի հասած արուես-
տագետ մը պէտք է ունենայ ընկերային
պատասխանատուութեան գործը զգա-
ցում: Սարուխանի մօտ միջոտ արթուն ե-
ղած է ընկերային գործիչը:
Երկու դարէ ի վեր, սկսեալ Անգլիա-
յի Հոլարդէն, երգիծանկարիչներ գեր-
շնորհ պատկերաբարդած են: Բայց Սա-
րուխան շնորհալի կամ տաղանդաւոր

պատկերազարդող մը է: Ան մեծատա-
ղանդ վերստեղծագործող մըն է, որ թա-
փանցած է ընկեր Փանջունիի ոգիին,
խորասուզուած է մինչև հոն ուրիշ ին-
քը՝ Նրուանդ Օտեան քաղած է Փանջու-
նիի տիպարը: Նոյն հարազատ բնատի-
պարի երկու տարբեր արտայայտութիւն-
ները դարձած են Օտեանի եւ Սարուխա-
նի երկուորեակ հերոսները, մէկը դի-
րով, միւսը՝ զիծով, բայց նոյն ուժգնու-
թեամբ: Սարուխանի զծային տիպա-
րը այնքան հիւթեղ, կենդանի, ցայտուն
եւ ամբողջական է, որ ունի իր ուրոյն
հնչեղականութիւնը: Կշռադատելով մեր
խօսքը, կարելի է վկայել թէ երգիծա-
նակարային պատկերազարդումի կալուա-
ծին մէջ ցարդ իրազործուած միջազգա-
յին դրուիւզգործոցներու առաջին շար-
քին կը պատկանի Սարուխանի «Ընկեր
Փանջունի»ն, իր մեկնաբանութեամբ թէ
Սարուխանի հզոր պատկերացումով, որ
ամօքէստի քարճարդոյն արտայայտա-
պայտութեամբ գրեւորուած է:

Ուրիշ երեւոյթ մը նաեւ՝ որ մասնաւոր չահեկանութիւն կը ներկայացնէ ուսումնասիրողին համար: «Ընկեր Փանջունի» զուլ-գործոցն է Սարուխանի, անոր աւելի քաջ քառասնամեայ հսկայ եւ արժէքաւոր վաստակին մէջ: Անտես անելով պահ մը հայ եւ օտար, մասնաւորաբար երկրպալան մամուլին մէջ հրատարակուած իր գործերը, Սարուխանի իր կենդանութեան հրատարակած է ծաղրանկարներու չորս հատոններ, -- «Մենք մեր ակնոցով», «Տէս խօսքերդ», «Մեծապատիւ Մուրացկաններ» (Պարոնեանի գործին պատկերազարդումը), «Cette Guerre»: Հիդեբրորդ հատոր մը՝ ծաղկազղ մը իր գործերուն, յետ մահու լոյս տեսած երկրպտոսի մէջ՝ Սոյն գրութեան ծիրէն դուրս կը մնայ բազմատա-կան արժեւորում այդ գործերուն: Այս առթիւ պէտք է ըսուի սակայն, որ հա-կառակ իր «պատկերազարդում»ի ընդ-թիւն, Ընկեր Փանջունին իր ամբողջու-թեամբ ամէնէն բարձրարժէք գործն է Սարուխանի, արուեստի արժեքափով: Հոն Սարուխանը ընդունող գիծերն իսկ մեզի կը ներկայանան իրենց առաւելա-գոյն բիւրեղացման, պարզացումին խո-րութեան, արտայայտչականութեան եւ հետեւաբար՝ բարձրութեան մէջ: Հոս է որ կարելի է տեսնել նաեւ գրող Օտեանի ոճին բարբար արզեցութիւնը երգիծա-նկարչի Սարուխանին վրայ: Ու նաեւ՝ անշուշտ՝ գործին էական հանգիստութիւ-նը արուեստագէտին ներաշխարհին հետ:

Երուսաղե Օտեան գրեթով Փանջունին
չէր կրնար կռահել որ նոյն ատեն թէեւ
տարիներ ետք՝ կը «գծէր» ուրիշ զլուխ՝
գործոց մը: Ու առաւել նաեւ չէր կրնար
երեւակայել որ Սարուխան, քայլ մը ա-
նելի անկելով, օտեանական ողիւղ պի-
տի ստեղծէր «Ընկեր Ուֆունի»ի տի-
պարը, որ անմեռ ըսե՞նք անստատի-
ոյին է Ծապլվարի հերոսին, տարեց
«Փանջունի»ի մտ մէջ, որուն գործածած
լեզուն չափ ստականչականօրէն արեւե-
լասպերէնն է:

Օտեան եւ Սարուխան հաբազատ հոգեղբայրներ են :

7. 8.

(*) Կարելի է օրինակ մը չըբերել Արփիար Արփիարեանի նուրբ, ազնուական հիմունքէն զոր ան գործածած է, օրինակ, «Օրհնեալ Գերդաստան»ին մէջ, ուր անհունը կ'ըլլայ հունաւոր եւ այդ միջոցով նկարագրիներ է որ կը պատկերացունեն: Վերջին Դատաստանի օրը Հայր Աստուած հարցանմուտեան կը կանչէ Իգմիրեան Պատրիարքը, «եղբայր Գաբօ»ին (Գաբրիէլ հրեշտակապետ) միջոցով: Պատրիարքին խիտ զիմազիծը եւ զոր դիմադարցումըինքն ափի բերան կը ձգեն հրեշտակները, որոնք իրարու կը փսփսան՝ «գնա՛ց. գնա՛ց, դժոխք գնաց»: Բայց ո՛չ, քանի որդին Հօրը ծնելով կ'ըսէ. «Հայր, եթէ կը հանիս, կարն կաւէ այս մարմանս հետ, փորձանք բան է. Համիտ վերցաւ հետը գլուխ ելլել, մեռնի պիտի ելլեմք»: Եւ դեռ տեսէք թէ Արքայութիւնը ինչպէս կարելի է գրաւել: Օրմանեան Պատրիարքն է տրամաբանօրէն, երբ իր խնդումներն բնաւորութեամբ եւ անոյշ լեզուով երկկի՛ր գահակալներուն սիրտը կը շահի եւ Արքայութիւն կ'ուղարկուի Հոգին Սուրբին հետ քեւանցուկ:-- «Աս ալ շահեցանք. ասէ՞ք ետին: Մէյ մը սա հոգին բոլորովին ինծի կապեմ, անոր միջոցով երրորդութիւնը չորրորդութեան վերածել կու տամ, օր մըն ալ մեծամասնութիւն կը շահիմ եւ կ'անցնիմ Հօր տեղը: Ան աշխարհն է համբերելով գործը գիտող խելացիին է, ա'ս աշխարհս ալ»:

Օտեանի գործին մէջ անշուշտ մեծ է բաժինը անմիջական – այժմեականին որ չի կրնար հասնիլ գրականութեան պատմութեան: Ապրելու պէտքը, հրապարակին պահանջները, մեր լրագրութեան բացառիկ ճանապարհը դեր ունին այս նուագումին մէջ: Բայց ինչ որ արդար ու խոտապահանջ ճաշակ մը կրնայ դատել այդ մեծագնացութեամբ խառնուրդէն, լիութի կը բաւէ անոր հեղինակը ազատելու ժամանակին քմահաճոյքէն ու աւերներէն, յանձնելու համար անոր անունը աղ-դային փառքերու աւանդարանին: Օտեան ժամանակակից գրականութեան մեծ խնկացողն է, ու բոլոր խնկացողներուն նման կը թաղուի... առանց յոբելեանի: Նկարագրելի՜նք իր ժպիտին: – Ահա՛ ինչ որ գտնուի է ճշդէն առաջին ակնարկով: Այնքան բազմաձև են անոր արտայայտութիւնները անոր դէմքին: Բայց պէտք է աւելցնել անմիջապէս որ դէմքի բոլոր այդ խառնուրդ ողողութեամբ են հեզմութեամբ յըստիկ ճառագայթութեամբ: Ու ասիկա չափեկան ու բացառիկ ներուժ է, մասնաւոր իր շրջանին համար, երբ մեր գրականութիւնը խորապէս հաւատաւոր, աստիքաւոր լըլլութիւն մը կը գտնուի իրապաշտ դաւանանքին հետ: Ի՞նչպէս եւ ի՞նչ է ու ճշտանք Օտեան այդ սերունդին մէջն ու հետը:

Անոր մօտ ո՛չ մէկ տիրական համո-
ղում, որ, սխալ կամ ուղիղ, առաջնորդէր
անոր մտքին նաւը մեր նորագոյն ճակա-
տաբերին աշխրան զԺնդակ ջուրերուն վը-
րայէն: Անոր մէջ՝ ո՛չ մէկ պատարանը որ
մեզի կը կտակուի մեր մանկութենէն, մի-
շաւաղայէն ու կ'ընկերասայ մեր բոլոր
փորձանքներուն զերեքրեկ լաստեր նե-
տելու համար մեր ոտքերուն, երբ անոնք
դէպքերու հեղեղէն խորտակուելու կը
հասկին: Անոր մէջ՝ ո՛չ մէկ սլացք, խան-
դավատութիւն, յիմարութիւն որով յառ-
կանչուեցաւ Արփիարի սերունդը: Բայց
անիկա հետն է նորէն ամէնէն ապերաւան
սերունդերին: Իր տաղանդին լիութիւնը կը
զուգարդիպի 1910-ի փորձանուտ եռուղե-
ոսին:

Քանի որ սերունդի ծառայելու այս
ընդունակությունը՝ ըստ ոմանց՝ տկարու-
թիւնը՝ անոր հեղուկութիւնը կ'աղօտէ ան-
շուշտ, ընելու համար աւելի՛ ընդհանուր
ու անոյշ։ Հոս է թերեւս գաղտնիքը իր
զնամի, չունենալուն։ Բարեբրու խու-
ղարկունքը կրնան սրտադիլ իր պատկեր-
ներուն դէմ։ Գրականութեան պատմագիրը
պիտի խոնարհի պայծառ նկարներուն
դիմաց որոնք իր վրձինէն դուռ ելան։

Օտեանի հեղինակիւնը կը տարածուի
ժամանակակից իրականութեան երկու մեծ
երեմեներուն վրայ: Ասոնցմէ մէկը, մեր
«այսպէս յորջորջուած» մտաւորականու-
թիւնը անոր գրիչին հայթայթած է ամէն
յաջողակ ստեղծումները: «Ընկեր փառ-
ջունի»ն եւ «Ազգային երեսփոխաններ»ը
Օտեանի դարձին ամէնէն ցայտուն յիշա-
տակարանները մնալու սահմանուած են:

Միւսը, մեր քաղքենի ու միջակ դասակարգը, առիթներ միայն տուած է անոր՝ որոշ կնիքով տիպարներու ուրուադրումին: Հետաքրքրական է որ առաջին դասակարգը այնքան վճարական պիտակներով ու յատկանշներով ենթարկուի զբրազէտին նուաճումին որ գրեթէ կատարեալ է՝ մեր դրականութեան տարողութեանը տեսիլէտէն: (Դէպ ի մեծ յօրինումը՝ Նիհար սրունքներ ունէր Օտեան): Նոյնը կարելի է հաստատել Պարոնեանի մօտ՝ որուն «Զոգքը»ն ու «Մուրացկաններ»ը պատմութեան կը պատկանին, անառարկելի փառքով մը: Աւելորդ է լինել որ Արփիարեանի սրամտութիւնն է յատկոյն տրդիւնքը այս գեղինէն հաւաքէ: Հետաքրքրական է նորէն, որ մեր քաղքենի դասակարգը մինչեւ այսօր ալ խուսափած ըլլալ վճարական սեւեռումէն: Պարոնեանի «Նիկիաք»ն ու Օտեանի «Դեմստ Աղա»ն մասնակի գիծերու հասած են:

Օտաների մէջ գումիիի զգայարանը նուրբ է անշուշտ. բայց տիրապետող, - քիչ անգամ: Ասիկա բառատոմս կը թուի առաջին ակնարկով: Բայց իր գործերուն մէջ պլոտիկ հետազոտութիւն մը պիտի մեղմէր այս վարկածին խտտութիւնը: Կատակերգակը, ի ծննդ կատակերգակը, անսրբազբեկն միտութիւն մըն է որուն վրայ կանաքին բոլոր յանելումները, հարուածները անդոր կը մնան՝ փոխելու համար անոր խառնուածքը: Որ կ'առնէ

կանքէին բոլոր առածնները, բայց կը գտնաւորէ զանոնք ծիծաղին թեթեւ հեղեղնութեամբը կամ պարսաւին դածան մաղձովը։ Ասոր համար է որ Մոլիէէն միշտ պիտի խնդայ, Պարոնեան անկարող պիտի ըլլայ որեւէ լուրջ կեցութեան։ Օտեան^ը։ Բայց անոր դործը ընթացիկ հրապարակաբանութիւն է լայն ծաւալով, թերթօն է կէտով, ուսումնասիրութիւն է այն՝ չափով՝ որքան հեղեղութիւն։ Այս հեղեղնութիւնը վերածելով իր բնական տարողութեան, կը գտնենք որ անիկա բնագոյնի քեթեւ բերում մը ըլլալուն չափ՝ բխում մըն է նաեւ գրական խառնուածքի։ (Մտքէս չանցնիր աշխատուած, ոճի տուրքերով պարտկուած սքամտութիւնը՝ որ մեր հրապարակին վրայ չփոթուեցաւ իրական հեղեղութեան հետ)։ Օտեանին հեղեղնութիւնը դարձեալ չենթարկուի ռուրբ ուղղակի՝ խղճամիտ, վայրագ դիտողութեան մը ճնշումին։ Վասն զի անիկա ուրիշ գեղիւններու վրայ, թերթօններու եւ պատահական սխալակներու մէջ, սպառեւ իրագոյն անհաշիւ՝ ինչ որ իր աչքերը կրցած էին բռնել (surrendre) մարդերու ուն խամտութենէն։

Անշուշտ ոմ մը, յամախաւած ձեւ մը, արտայայտութիւն մը կարելի է հաստատել հոն ուր այս հեղնութիւնը կը գործէ: Բայց զայն որակել ամէնէն ընդհանուր տարադի մը օգնութեամբ՝ պիտի ըլլար յանդուգն թ թերեւս աւելորդ: Գրեթէ քիչ անգամ Օտեսանի հեղնութիւնը կը բախի կացութիւններու: Գրեթէ մէկունոյն այդ հեղնութիւնը տարօրինակ դիւրութեամբ մը կ'օգտագործէ գրութեան թուղբերու յամանումը կեանքին, ուրիշ խօսքով՝ տրուած բարոյական բարեխառնութեան մը ամբողջական յիմնաքանկէն: Փանջունին ծնունդն է յեղափոխական «պրոյնչիս»ներու գրականութեան:

ինչ որ կը դառնէ հեղինութեան այս ե-
ղանակը խոշոր ու կոշտ ծիծաղէն, իմա-
ցակամ այն նկարագիրն է որով կարճա-
տեսները կը տպաւորուին՝ դասն գերա-
դասելով բոլոր զարեանք հեղինոյնները
այլապէս զձեռն ու քանակը հեղինութենէն:
Վասն զի ի վերջոյ սրամտութիւնը սա-
լոններու ծաղիկն է առաւելապէս: — Զեմ-
բաղդատեր Օտեանի հեղինութիւնը Պա-
րոնեանի կձու ծիծաղին հետ: Տարբեր
մարդեր են անոնք, թէ՛ իրենց նկարա-
գրութիւն, թէ՛ տաղանդները:

Օտեան դասական գրադէտ մըն է եւ ատուի մեծ գրագէտ: Դէպքեր տալու իր եղանակը, անկախաբար հեղինութեան ան նոցէն, ամէնէն հաստատուն առաքինութիւնն է անոր տաղանդին: Պարզ, ուղղակի, հերթէ ռաւան գրականութեան, անոր ոճը յարմարագոյն գործիքն է՝ տրբւած չըջանէ մը ընդհանուր, յատկանշական գիծեր հաւաքելու: Իր «Տաւմերկուտարի Պոսւէն դւրս»ը անկորուստ ու թանկագին յիշատակարան մըն է որ այդպիսովոր շրջանին հաւատարիմ հայեկին կը մնայ:

Իր վէպե՞րը: - Նոյն առաքինութիւնը
կո պաշտպանեն դարձեալ իր պատմու-
թիւնները որոնք օրուան կեանքին պար-
կեշտ դրամսագրիսման են: Մի՛ փնտը-
ռէ՛ք հիւսք ու յօրինուածք, հոգեբանու-
թիւն կամ բարքեր տալու հէ՛քտ մտա-
հոգութիւն անոնց մէջ: Արդք տողանց
մը մեր արմկահարած մարդերուն, ի-
րենց թերութիւններուն ամողջ առախ-
ներովը: Վիճակներ որոնք շատ մօտ ըլլան
օրուան իրականութեան: մթնոլորտ մը
ուր քանի մը հոսանքներ, դարձեալ զան-
գուածէն հանուած, պտըտին ու գունա-
ւորուին անմիջական, պարզ կիրքերով: Ա-
նոնց արժէ՞քը: - Անշուշտ, քանի որ առ-
նուագիտ տակնոցը հեղինութեան ծիրա-
նի մը նետած է այդ բոլոր շարժումնե-
րուն վրայ:

Եզգական է իր համեստութիւնը մեր գըր-
րողներուն անհուն փառամոլութեանց մէջ։
Յաւ չունեցաւ՝ երբ գրականութեան պատ-
մութիւնը գրողները հազիւ սող մը շնոր-
հեցին իր անունին։ Յաւ չունէր դարձեալ
իբ մտադատմէն, ինքզինքը ապատած տեւ-
ներով ուսումնասիրութիւններուն կատա-
կերզական անտորթէն։ — Գրելը, անոր մօտ
հաւասար մնաց խախտուն։ Անիկա անկա-
րելի հրաշքը իրագործած էր, պատրանք
ներուն ամէնէն ահաւորին՝ գրական պատ-
րանքին գլուխը ճգմած ըլլալու։ Հոգ ու-
րիչ անուն չունիմ իմ մօտ, գնելու։

ՅԱԿՈԲ ՕՇԿԱՆ

Նիկոսիա, 1926

Y. Odian et le socialisme

Rentré d'exil après la révolution jeune-turque de juillet 1908, Yervant Odian a cherché à se tailler une place dans la presse satirique arménienne de Constantinople. Avec 21 titres, celle-ci a connu entre juillet 1908 et août 1914, un développement significatif(1), la presse satirique supposant une certaine liberté de la presse, l'existence d'une «opinion publique» et, bien entendu, l'existence de journalistes et de dessinateurs de presse qui disséquent et commentent les mœurs et les événements.

Si la liberté de la presse a été proclamée en 1908, les crises politiques traversées par l'empire ottoman conduisent très vite au rétablissement de la censure et les journaux, quels qu'ils soient survivent à partir de 1912 en pratiquant l'art de «l'autocensure».

Seul ou en collaboration avec un dessinateur ou un autre journaliste, Y. Odian lance tour à tour *Խաբաքալի* (Cravache) en 1909, *Կառափնալ* (Guillotine) en 1909 - 1910, *Սև Կառալ* (Le Chat Noir), en 1912-1913, *Մաֆաֆալ*, en 1913-1914, sans réussir à concurrencer durablement les deux «grands» de la presse satirique arménienne *Gavroche* (1908-1924) et *Kiko* (1909-1914).

Mais c'est dans la littérature satirique

part en mission en Anatolie, pour s'installer, près d'Arabkir, à Tzablar. Sous ce vocable, Y. Odian a imaginé un village arménien de «20 feux» assez prospère, mais périodiquement pillé par les Kurdes du village voisin.

Les lettres adressées par *Pantchouni* à un mystérieux «Centre» ou à ses «chers camarades» auprès desquels il quémante constamment «un peu d'argent», sont échelonnées du 15 septembre 1908 au 27 février 1909 et se situent entre les grandes espérances («Liberté !, Egalité !, Justice !») de l'été 1908 et la tentative de coup d'état d'Abd-ul-Hamid (31 mars 1909) qui précède de peu les massacres d'Adana (mars-avril 1909). Mais alors que le jeune écrivain Tigrane Tchekourian (1884 - 1915) a construit autour de ces mêmes thèmes un roman dramatique, «*Le Héros*» (Հերոս)(4), non dénué d'ironie, Y. Odian utilise tous les registres du comique. Le comique est d'abord un comique de situation né du contraste entre l'arrière économique, sociale et culturelle d'un village anatolien et les rêveries socialistes d'un *Pantchouni* qui essaye d'introduire la lutte de classes et la solidarité prolétarienne. Il se double d'un comique sémantique dû à l'usage massif dans la correspondance de *Pantchouni*, de termes russes ou russifiés, transcrits en caractères arméniens — ce qu'est un élément supplémentaire de comique(5) — («expropriatsia», «missia», «provokatsia», «evolutsia», etc...) de concepts propres à la pratique des partis politiques, et plus spécifiquement des partis socialistes européens («propagande», «capitalisme», «prolétariat», «classe ouvrière», «lutte de classes», «grèves», «antitichérisme», «club», «manifestation» etc...) et de citations répétées, d'Engels, Kautsky, Marx, Chichko, Brambilini, Tchernov etc... La tentative d'alliance et de fraternisation lancée par *Pantchouni* entre les Arméniens, les Kurdes, les Yézidites, les Kizilbaches et les Lazes aboutira à une catastrophe finale dont les villageois arméniens feront les frais, véritable métaphore de la «question arménienne».

On l'a compris, Y. Odian qui s'inscrit résolument dans le courant du libéralisme arménien ottoman, un courant devenu extrêmement méfiant vis-à-vis des Jeunes-Turcs depuis les événements d'Adana, ne veut pas simplement faire rire aux dépens des «utopies socialistes» dont il a pris connaissance durant ses longues années d'exil en Europe. Et s'il met en garde contre la politique engagée par les partis révolutionnaires arméniens et contre les conséquences dangereuses des révolutions, il n'est pas dénué de préjugés injustes.

Encouragé par le succès, Y. Odian commence la publication d'une suite dans *Buzantion*, en février 1914, au moment où le gouvernement jeune-turc vient d'être contraint par la diplomatie européenne, d'accepter la nomination de deux inspecteurs généraux étrangers, pour accomplir dans les six vilayets orientaux habités par les Arméniens, les réformes promises depuis 1878.

C'est «*Լիկեթ Գաֆուրի Կապուրակալի մէջ*» (Le *Camarade Pantchouni* dans le *Vaspouragan*). Avec les mêmes procédés, ce sont 14 lettres, envoyées de Van par *Pantchouni*. Mais l'atmosphère politique a changé et lorsque Y. Odian s'attaque à une question qui a agité «l'avant-garde» intellectuelle de Van, celle de «l'émancipation» de la femme arménienne, la prophétie socialiste du Manifeste qu'il attribue à une militante daschnak a pour moi des accents plus pathétiques que comiques.

«*Femmes arméniennes du Vaspouragan. Réveillez-vous de votre sommeil séculaire, levez-vous ! Brisez les chaînes de l'esclavage qui vous écrasent et vous étouffent ! Levez vos regards, voyez vos sœurs d'Amérique, d'Angleterre, de France... Voyez comme elles exigent la reconnaissance de leurs droits. Elles ne se contentent pas de mots, mais recourent à l'action, à la*

ԴԱԳԱՂԻՆ ԱՌՋԵԻ

Ոչ եւս է Երուանդ Օտեան: Անհունօրէն աւելի մեծ փոս մը քան այն որ իր մարմինը պիտի առնէ՝ կը բացուի Հայ Գրականութեան դեանին վրայ: Լուսնային վայրկեան մը մեր բարեկամի, ընկերակցի կողմէն, յիշելու համար այստեղ անսահման սուգն Անոր որուն Օտեան ծառայեց հաւատարմօրէն, զբիթէ 40 տարի անընդհատ, զոր սնուց եւ հարստացուց այնքան առատաձեռն, այնքան տարամերժ նուիրումով մը:

Ոչ եւս է Երուանդ Օտեան: Կա՞յ մէկը որ հայերէն գիրք եւ հայերէն լրագիր կարդայ ու երախտապարտ չըլլայ իրեն: Հայ միտքին գերազանցութիւնն էր ան, իր թշնամիներուն եւ իր անձին ալ վրայ, հանդարտ ու թեթեւ թուիչով մը յանկարծ վեր բարձրացած եւ հոնկէ՝ իր երգիծանքին մերթ ծակող ու մերթ փայփայող տարափը թափելով վարկներուն զլիւնը:

Քառասուն տարեկէ ի վեր, ո՛ւր որ զը նայ, ո՛ւր որ զինքը քշեց տարաւ ազգին ճակատագիրը, զբիթն անբաժան մնաց իր ձեռքէն: Միայն, հաւուր տարիններուն, Սուրբիոյ ու Միջազգեւոր անապատներուն մէջ՝ հայ ժողովուրդի մեծ զանդուաներուն հետ իր տարադրութեան միջոցին էր որ չգրեց, բայց տեսաւ, ըզզաց ու տոկաց, եւ իսկոյն, երբ փոթորիկին վրայ արեւի նշույլ մը ծագեցաւ, վերջոյն ձեռք առաւ իր միակ, պղտիկ զործիքը՝ շարունակելու համար ընդհատուած գործն աւելի սրտով ու աւելի բեղմնաւորութեամբ:

Ոչ եւս է Պօղոս Աղա Օտեանի եւ Մանուկ Ֆէֆէնովի Ասլանեանի թողը, Գրիգոր Օտեանի սիրական եղբորդին, Օտեաններու ընտանեկան անունը երրորդ անգամ մեր ցեղին արդար հպարտութեանը համար հնչեցնող Երուանդ Օտեանը: Տարիներէ ի վեր, օր չէր անցնէր որ առտուն կանուխ կամ իրիկուան դէմ, եւ երբեմն, առաւօտ երեկոյ, չտեսնէինք իր մտքէն ընկած նոր առու մը հայ կեանքի անդաւաճանին մէջ: Սահելով ու կարկաչելով՝ անոնք կը ցոլացնէին իրենց մէջ, բեկբեկելով անշուշտ, բայց նաեւ զբւերելով կարծես՝ այդ կեանքին ամէն օր նորոգուող պատկերները, անոնց ամէնէն տղեկներուն ու չարերուն անգամ կարծես երախտապարտ ըլլալով որ անդաւաճարձեր են իր մէջ ու դրաւեր են զինքը:

Ճիշդ է, իր հեղինակեան ալիքը երբեմն կը ծեծէր զանոնք, իր երգիծանքին փըրփուրը երբեմն կը պայթէր անոնց վրայ, բայց — թո՛ղ վկայեն բոլոր անոնք որ մօտէն զինքը ճանչցան — Երուանդ Օտեան երբեք առեւտրութիւն, երբեք ռիս չպահեց իր սրտին մէջ ընդդէմ մարդոց, բացի այն մարդերէն որոնք թշնամիներն էին իր ազգին: Անոնցմէ զատ՝ Օտեան ոչ ոքի թշնամի եղաւ եւ կարծեմ թէ ոչ ոք լրջօրէն ու քիչ մը երկարօրէն թշնամի եղաւ իրեն:

Եւ իր պզտիկ ցպիկովը յաճախ աւագներէն ու քարափայտէն բխեցունցած այդ առունները կազմեցին այն մեծ գետը որ Օտեանի գործն է եւ որ ընդ միշտ պիտի հոսի մեր գրականութեան ընդմէջէն: Մեր մտքի աշխարհացոյց քարտէսին վրէ

ւայ երկար ու որոշ, շատ որոշ պիտի ըլլայ այն գիծը որ սորվիլ ուղղորդեալն այդ գետը պիտի ճանչցնէ:

Քրոնիկն իր ամէն ձեւերով, վէպն ու թատերգութիւնը, պարտաւանքն են Օտեանի: Քրոնիկը, մանաւանդ, իրմէ աւելի մեծ վարպետ մը չունեցաւ մեր մէջ: Ու առնուազն երկու տիպար ստեղծեց: Փանջունին եւ Իդնատ Աղան, որոնք իրարին ու պիտի ապրին իրենց առանձին, անկախ կեանքով՝ իրենց ծնողքին մահէն առաջ ու վերջ, իրենք ալ իրենց կարգին ապրեցնելով ու պանծացնելով անոր անունը:

Ու հիմա, որ յաւիտեան ա՛լ պիտի բաժնուինք իրմէ մենք ամէնքս որ կը սիրէինք զինք ու կը հիւանդանայինք իր վրայ, հիմա որ ի սպառ միանալ պիտի թողունք այն Օտեանը որ իբրեւ հայ ու իբրեւ բարեկամ մեզ կ'ընդունէր իր ծանօթութեան եւ իր համակրութեան աշխարհին մէջ, ըսենք իրարու, բարեկամներ, թէ բարի, իմաստուն ու կարիճ մարդ մը եղաւ ան: Կտրի՛ճ ալ, այո՛: Ան երբեք չզանգաւեցաւ, չզառնացաւ ոչ կեանքին եւ ոչ մահուան դէմ: Այս վերջին հիւանդութեան ընթացքին՝ որ վերջապէս նուաճեց զինքը, տրտունջի բառ մը չլսեցինք իր ընդ նէն: Մահէն օր մը առաջ իր քովն էին գրիտէր թէ պիտի մեռնէր, բայց ժպտեցաւ, ժպտեցաւ քանի մը անգամներ՝ իր հաւատած, բարակ շրթունքներուն անհուն քնննութեամբ եւ անոյշ ժպտովը: Կարծես չէր ուզեր որ ուրիշ յիշատակ մը պահէ իրմէ. ուրիշ յանձնարարութիւն չունէր. «Բախտին դէմ, ցաւին դէմ, մահուան դէմ՝ ինձի պէս ժպտեցէք, ու զանազ գիւրդութեամբ պիտի կրէք» ըսել կ'ուզէր:

Մահն ալ վերջ ի վերջոյ զթաց իրեն: Մեղմութեամբ մօտեցաւ ու քնացուց զինքը: Յետոյ, մահը բարի եղաւ՝ թո՛ղ տար իր զինքը հանգչեցնէր այստեղ, իր երկու հնազանդն ու սիրեկաղոյն ընկերներուն՝ Արփիարի Արփիարեանին եւ Կունծիկ Արեղայի քովիկը: Մարմինայի գերեզմանատան այս անկիւնը՝ առաջին «Հայրենիքի» խմբագրատան մէկ սենեակին կը նմանէ հիմա, ուր դեռ նոր երիտասարդ, հպիւղեր իւր սկսած Երուանդ Օտեանը դուրսի աշխարհէն նոր լուրեր պիտի պատէր այս գրչէր Արփիարին՝ որ խմբագրակարն էր նիւթը պիտի որոճայ անոնցմէ, եւ Կունծիկին՝ որ կ'իրականուէր կրօնական յօդուած մը պիտի ծրագրէր մտքին մէջ...:

Սիրելի՛ Երուանդ, հանգչէ, մոռցի՛ր մեզ. մենք, մինչեւ մեր վերջին օրը եւ մինչ վերջ ապագան՝ պիտի յիշենք ու պիտի սիրենք քեզ: Քու բոլոր արուեստակցիցներդ որոնք ցրուած են ապրիւններին, վաղը երբ լսեն թու կորուստը, սրտի բզբռում մը պիտի ունենան եւ իրենց զգացումը քեզի վերջին անգամ մը յայտնած չըլլալու խորին ցաւը պիտի կրեն: Անոնց ամէնքին կողմէ՛ն երթա՛ս բարով առ Աստուած...:

ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՆԻՍ

Գափիթէ, 1926 Հոկտ. 4

force. Pourquoi rester en retrait ? Voulez-vous porter comme les femmes allemandes, espagnoles, autrichiennes vos chaînes, tels des bijoux à votre cou et à vos poignets ? La révolutionnaire arménienne qui a secoué la Turquie, la Russie, la Perse, le révolutionnaire arménien qui, le fusil sur l'épaule, s'est battu pour l'émancipation de ses sœurs russes et perses, ne va pas accepter que les femmes arméniennes soient écrasées et exploitées par leurs maris, leurs frères, leurs pères et leurs grand-pères ! ».

(1) Il faut rappeler que, entre 1908 et 1914, 157 nouveaux périodiques arméniens ont été publiés dans l'Empire ottoman dont 104 à Constantinople, 3 à Van, 10 à Smyrne, 4 à Erzeroum, 8 à Trébizonde, 2 à Sébastia etc...

(2) Traduction française de F. Feydit, publiée à Venise (1961).

(3) En décembre 1908, 10 députés arméniens ont été élus au Parlement ottoman. Parmi eux, 4 sont daschaks, 1 est hentchak. Le «libéral», Krikor Zohrab se rapprochera progressivement des daschnaks. Au titre de la presse socialiste arméno-ottomane, il faut citer l'hébdomadaire marxiste «*Նոր Հասկի*» (1909), le quotidien daschnak Ազատամարտ (1909-1914), la revue hentchak Ապագայ (1910), sans oublier les excellents périodiques daschnaks Աշխատակի (1910-1914) à Van, et Յառաջ (1909-1914) à Erzeroum et dont le rédacteur fut Schavarch Missakian, en 1911.

(4) Edité en feuilleton, en 1911 dans la revue «*Ուսում*» (Vostan). A été publié à Paris, en 1933, dans la collection «*Հասարակ Գրագիտական Բարեկամներ*».

(5) Ce procédé, largement utilisé par la presse satirique n'est, souvent que la reproduction fidèle de la presse socialiste arménienne.

ՅՈՒՇԵՐ ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱԶԵԱՆԷՆ

Բարսեղ Կանաչեանը ծանօցած եմ շատ փոքր տարիքէս: Ինքը, տիկինն ու երեք աղջիկները Պէյրուսի մէջ մեր ընտանի- ին հարազատ բարեկամներն էին: Ա- նոնց վերաբերող ամէնէն հեռուոր յի- րատակա այն է, որ զրեթէ ամէն Կիրա- լէ միասին կ'ըլլայինը:

Մայրս Պոլսոյ մէջ Կոմիտաս Վարդա- պետի երգչախումբին մաս կազմած տա- րիներէն ծանօթ էր Բարսեղ Կանաչեա- նին: Այս վերջինի Պէյրուսի հաստատուե- լէն ետք, նախկին պարզ ծանօթութեան ի հետեւնք սկսած պաշտօնական այցե- լութիւններ շուտով վերածուած էին ընտանեկան մտերմիկ յարաբերութիւննե- րու, տրուած ըլլալով որ հայրս անմի- լապէս «որդեղորած» էր իրեն պէս անկեղծ ու ազնիւ բնաստութեան տէր «Կանաչ»ը:

Միւս կողմէ, երկու ընտանիքներու զա- ւակներու տարեկանն ալ մօտաւորապէս նոյն դասաւորումը ունենալով՝ առջինե- կը՝ Սեդան իմ ընկերուհին դարձած էր, երկրորդը՝ Ալսոնն եւ երրորդս մեր խա- ղերուն մասնակից կ'ընէինը, երրորդը՝ Ռիթան եւ քորս մեծերէն շատ չէին հե- ռանար: Երբ խաղալէն ծանօթանայինը,

եկտ»ի հրապարակային առաջին ունկնդ- րութիւնը: Երբեք պիտի չմոռնամ finale- ին մէջ երեք անգամ կրկնուած «Քեզ հա- մար, քեզ համար, քեզ -- հա -- մար»-ի վերջին «հա»-ին հետ պայթած որո- տընդոտ ծափահարութիւնները: Ուրիշ անմոռանալի յիշատակ մըն ալ համերգէն՝ տիկին Գրիստինէ Կանաչեանի մենեքաժ- «Օրօր»ն էր, զոր ըստ իս մինչեւ այժմ ոչ ոք կրցած է նոյնքան առիւնքնող շնոնե- րով եւ յուզականութեամբ մեկնարկել:

Այնուհետեւ մէջս մտասեւեռում մը ծագեցաւ. -- «Ե՞րբ պիտի մեծնամ, որ- պէսզի ես ալ մաս կազմեմ այս երգչա- խումբին»:

Անհամբերութեամբ կը սպասէի այդ օրուան, մինչ այդ՝ ձեռնարանէն ներս Պ. Կանաչեանի տուած երաժշտութեան դա- սերուն առնթիւ կազմուած դպրոցական համեստ երգչախումբին մէջ երգելով: Ասկէ դատ՝ ջութակի անհատական դա- սեր եւս սկսած էի առնել իրմէ, աւելի մօտէն ծանօթանալով երաժշտութեան հանդէպ իր տաճար թմայինըութեան:

Այսպէս՝ տարիները անցան, եւ վերջա- պէս տասնհինգ տարիքս թեւակոխելէս անմիջապէս յետոյ «Գուսան»ի անդամ դառնալու երազս իրականացաւ: Մեր ծա- նօթներու շրջանակէն հետաքրքրական տի- կիներու եւ պարոններու հետ այդ խում- քին մաս կազմելը՝ ընկերային առումով հաճելի եւ երաժշտական տեսակէտէն հը- պարտութիւն պատճառող գործունէու- թիւն մըն էր ինծի համար:

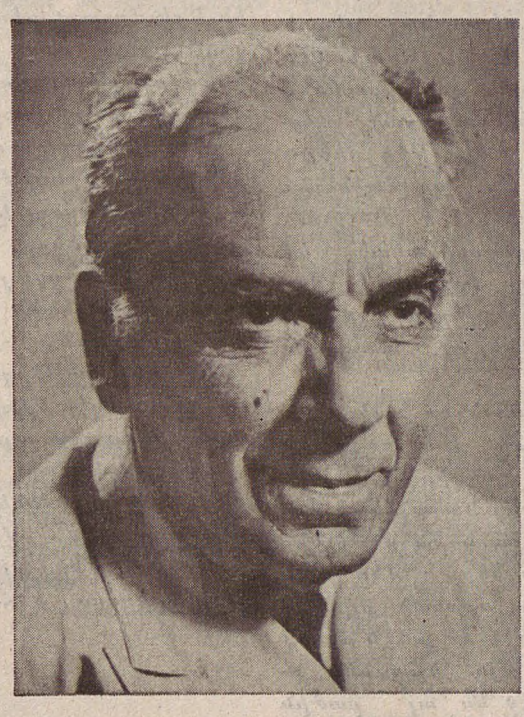
Մասնակի փորձերու ատեն՝ Կանաչեան կը բացատրէր տուեալ կտորին կառոյցը եւ զայն արժեւորելով երգելու ձեւը: Իսկ ընդհանուր փորձերուն ու բեմի վրայ՝ ան կը ղեկավարէր ձեռքերու եւ մանա- ւանդ մատներու շատ նուրբ ու պարզ շար- ԲՈՒՄՆԵՐՈՎ, որոնց արտայայտչական բը- նոյթը մինչեւ այսօր կը հիացնէ զիս: Ոչ մէկ ձեռքեղում, ոչ մէկ թատերական թեւեռում, սակայն ճշգրտօրէն կը փո- խանցէր իր բոլոր պահանջները, իսկ ե- թէ դո՛ւ մնար ստացած արդիւնքէն, դէմ- քը կը ճառագայթէր անոյշ ժպիտի մը ետին կուտակուած զուսպ վերացումի ազնուական արտայայտութեամբ մը: Ղե- կավարած պահուն զինք ներկայացնող լուսանկարը որ տպուած է իր առաջին սալի կողքին վրայ, բաւական լաւ կը պատկերացնէ այն ինչ որ կը փորձեմ նը- կարագրել «նալք, գուսպ, վերացած» բառերով: Այս յորջորջումները առաւել եւս կը պատշաճին կոմիտասեան երգե- րու իր բերեղացած մեկնարկումին, ո- րու բարդաւորմամբ՝ ականջին ողբա՞ն խորթ կը հնչեն մերօրեայ կարգ մը խմ- բավարներու կողմէ այդ երգերուն մէջ կամայական կերպով ներմուծուած «դա- յացունց» ելեւէջները:

Բ. Կանաչեան ծնած է 1885-ին Ռոտոս- թօ, արեւելեան Թրակիա: Շատ կանուխէն երաժշտական հակում ցոյց կու տայ եւ իր շինած ջութակով ժողովրդական մե- ղեղիներ նուագելով կը զուարճանայ: Հայրը, համեստ կոչկալար մը, կը հար- կադրուի դադթիկ Պուլկարիոյ Սլովէն, ա- պա Վառնա քաղաքները: Հոն է որ աղե- կը ջութակի առաջին դասերը կ'առնէ:

1905-ին ընտանիքը կը հաստատուի Պուլքէշէ: Կանաչ- եան լրջօրէն դաշ- նակի ու ջութակի դասեր կ'առնէ շըր- ջանի ուսմանացի վարպետներէն: Հա- մերգներու կը մաս- նակցի քաղաքին կրօնական եւ աշ- խարհիկ երաժշ- տութեան զանազան խումբերու ընկե- րակցութեամբ: Ե- րաժշտական դի- տելիքներով ամբօ- բէն զինուած, 1908- ին Կ. Պոլսի կ'ե- թայ ուր հայկա- կան զանազան վար- ժարաններու մէջ ե- րաժշտութեան ու- սուցչի պաշտօն կը վարէ: Հոն կը կազ- մէ իր առաջին երգ- չախումբը:

Կանաչեան այդ պահէն ամբողջովին կը նուիրուի հայկական ֆոլքլորը հա- րստացնելու եւ տարածելու իր ընտրած նպատակին: Ատոր համար կը պարտա- տրուի աքսորեալի կացութեան նոր պայ- մաններուն հպատակելու: Յաճախ կը ճամբորդէ ու գտնուած քաղաքներուն բոլորին մէջ երգչախումբեր կը կազմէ, զպրօցներուն մէջ երաժշտութեան դա- սարաններ կը բա- նայ, համերգներ կու տայ: Իր գոր- ծը բազմերես է: Հոն կը դառնուի նախնիներու ժա- ունդութեան բո- լոր թեմաները: Աք- սորեալին կարօտը (Ծիծեռնակ), տօ- նական երգերու իր խանդավառ ու եր- զիծական ոճը (Տա- լիթ) ծանօթ են բո- լորին: Ան դիտցած է անցեալը ողբի- շէլ ասպրումով եւ արեւմտեան կադա- պարներն ու հարմո- նիները գործածե- լով հանդերձ պահ- պանել ու փոխա- ցել հայկական ե- րաժշտութեան ու- զին:

1967-ին արուեստագէտը կը մահանայ Լիբանանի մէջ. այն երկրին գոր ընտրած էր որպէս վերջնական կայք եւ որ իրեն կը պարտի իր ֆոլքլորին ալ նուիրուած աշխատանքներ: Կանաչեան բազմաթիւ յօրինումներ կատարած է Լիբանանցիներ- րու դիմումով եւ կառավարութիւնը ա- նոր շնորհած է ակադեմիական սպայի աստիճան: Սակայն ամէնէն աւելի իր «Գուսան» երգչախումբով տուած հա- մերգները առիթ եղած են դնահատելու Կանաչեանի ձիրքերը: Այդ երգչախում- քը յաջողութեամբ երգած է իր ղեկա- վարին նոր յօրինումները՝ Նանօր, Վար- դերի հետը, Տալիթ, եւլն. ծափեր խը- լելով Միջին-Արեւելի բոլոր մեծ ու- տաններու բեմերէն:



Գրեց՝ ՇԱՔԻ ՏԷՐ-ՄԵԼՔՈՆԵԱՆ - ՄԻՆԱՍԵԱՆ

մեք եւս մեծերուն քով կը վերադառնա- լինք եւ ակամջ կտրած՝ անոնց խօսակ- ցութեան կը հետեւէինը:

Սոսակցութեան նիւթերը չէին պակ- տի. -- հին օրերու Պոլսոյ մշակութային կանգնէն ու Կոմիտասի խումբէն յիշա- տակներ, Պէյրուսի հանրային կեանքը ուղղով խնդիրներ, եւ մանաւանդ՝ Բար- սեղ Կանաչեանի տաղանդը հնարաւորի պիտի չուտով այս նոր միջավայրին մէջ եւս արդիւնաւորելու միտող ծրագրերներու շուրջ միտքերու փոխանակութիւն: Իսկ որպէս վերջաբան՝ օրուան «ծանր հոգե- րը քիչ մը մոռնալու համար» նարտի խաղ, որ միշտ կ'աւարտէր Կանաչեանի պարտութեամբ եւ հօրս կատակներով.

-- Մանկապարտեզ բացած ենք... Կա- նաչ, սիրելիս, այս խաղը ե՞րբ պիտի արդիւս...

Նարտի խաղն ու կատակը իրենց հեր- թին: Սակայն հիւրերու մեկնելէն յե- տայ, այդ օրերուն իրենք ալ նիւթական համեստ պայմաններ ունեցող ծնողներս իր շարունակէին արտասով, որ Բարսեղ Կանաչեանի պէս երաժշտագէտը ստիպ- ւուած էր կօշիկի ներքի պատրաստելով հո- ղալ իր ընտանիքին ապրուստը... Այս պարագան խորապէս տպւորւած է զիս:

Պէտք է ընդգծել սակայն, որ այդ տա- րիներու լիբանանահայ գաղութին միջոց- քով ալ չափազանց սահմանափակ էին: Բայց եւ այնպէս՝ համեմատաբար քիչ ա- ւանանց՝ Բարսեղ Կանաչեան պիտի կազ- մէր «Գուսան» երգչախումբը, նաեւ պի- տի ստանձնէր «Համադրային»ի ձեռնար- ան ներս երաժշտութեան ուսուցիչի պաշ- տօնը: Միեւնոյն, ատեն ջութակի, դաշ- նակի ու հարմօնի-ի անհատական դասեր ասլով՝ ան գոնէ պիտի վերադառնար ե- րաժշտութեան հետ կապ ունեցող գոր- ծունէութեան մը, թէեւ՝ նիւթապէս միշտ անգլ եւ ստեղծագործելու համար նոյն- քան գոփաւարին պայմաններու տակ:

Սակայն ան նաեւ կը ստեղծագործէր: Վաղ պատանի տարիքէն իրեն առնչուող լիբանանցիներու մաս կը կազմէ «Գուսան» երգչախումբի այն համերգը, որու ըն- թացքին կատարուեցաւ Բարսեղ Կանաչ- եանի կարեւոր խմբերգներէն «Վարդերի

նակը կը կրկնուի յաջորդ բոլոր «տու- ն»երուն, պարտադրաբար սահմանափա- կելով ալլադանութիւն պարունակող ու լայն հեւք ունեցող երաժշտութեան մը յօրինումը: Արդ, Բարսեղ Կանաչեա- նի այն խմբերգները որոնք իրր մեկնա- կէտ ունին ժողովրդական երգի մը մի քանի չափերը, արդէն կը հեռանային «տունէ տուն» պարտադրի կրկնութեան այս տիպարէն, բայց Նանօրը շատ աւելի յախուռն կերպով կ'անջատուէր անկէ, մեր խմբերգային երաժշտութեան մէջ նոր լայն ափս մը բանալով: Առաջին ուն- կընդունութիւնէն իսկ անոր վերապահուած հիացական զնահատանքը փաստեց, թէ ամէն ոք կ'ըմբռնէր այս նորարարու- թեան տարողութիւնը:

Բարսեղ Կանաչեան, առաւել եւս ընդ- լայնելով իր թուրքը, Լեւոն Շանթի «Հին Աստուածներ»էն մեկնելով յօրինեց «Արեւան» վերնադրով օփերան, որ շատ առիւնքնող արիւնքներ եւ խմբական երգեր կը պարունակէ: Մինչեւ հիմա դեռ չեմ հաշտուած այն իրողութեան հետ, որ

Պէյրուսի մէջ մի քանի ներկայացումէ ետք, այլեւս ուրիշ անգամ եւ ուրիշ տեղ չլուծեցաւ այս օփերան: Կ'ըսեն թէ Կա- նաչեան կը ծրագրէր կարգ մը փոփոխու- թիւններու ենթարկել զայն, այդ պատճա- ոտով յետաձգել կու տար հաւանական այլ ներկայացումները: Բայց ինչքան դի- տեմ, ձեռագիրը մինչեւ վերջ անփոփոխ մնաց: Յամենայն դէպս, կարծէ որ թէ- կուզ իր սկզբնական վիճակին մէջ այդ գործը մեր ներկայ սերունդին հրաժեշտի: Անոր մէկ (թէ՞ միակ) օրինակը Հայաս- տան ուղարկուած էր: Արդեօք պիտի գտնուի՞ խմբավար մը որ, թէկուզ հա- մերգային ներկայացման նուազ ծախ- սալի ձեւին տակ, մոռացումէ փրկէ այս երկը:

Վերադառնալով յիշատակներուս, ընդ- գծեմ, որ հօրս հետ Բարսեղ Կանաչեանի նարտի խաղերն ալ հետզհետէ ստացած էին «ստեղծագործական դրաւ»ի հանգա- մանք մը:

-- Կանաչ, ճիշտ խաղալէն ծանօթացայ: Եթէ պարտուիս՝ Լիբանանեան փառե- ր

● ԴՐ քառաձայն երգչախումբի համար պիտի դառնալորեն...

Կամ՝ Հայկազի մէջ համերգի մը նախօրեակին՝ սուրիական փառերգիին համար միեւնոյն պայմանը: Այսպէս ալ սկսաւ Բարսեղ Կանաչեանի «արարական» շարժանը, երբ քառաձայն երգչախումբի համար դառնալորեն նաեւ լիբանանեան զեղը-կական երգեր, որոնց շնորհիւ ան արժանացաւ Փրանսական *Palme académique* շքանշանին, ինչպէս աւելի յետոյ՝ իր ամբողջ գործունէութեան համար՝ Լիբանանեան Մայրիկներու Ա. կարգի պատուանշանին:

Նարտիի այս խաղերուն հետեւանքով Կանաչեանի կրած «պատիժ»ներէն մէկն ալ եղաւ՝ իր զլխաւոր երկերուն մասին բացատրական յօդուածաշարքի մը շարադրութիւնը, որ ատենին լոյս տեսաւ Մանուկ Ասլանեանի «Ազգաբար» շարա-թաթերթին մէջ: (Ներկայ սերունդի երաժշտասէրներուն եւ խմբավարներուն համար օգտակար պիտի ըլլար այդ յօդուածաշարքին վերահրատարակումը):

Միեւնոյն չըմանին ան յօդոյնց քսանի չափ մանկական երգեր, մեծ մասամբ ձօնուած իր «հոգեկան թռուկներուն», այսինքն՝ «Գուսան»ի անգամներու զաւակներուն: Այս երգերը չուտով լայն տարածում գտան դպրոցական երգչախումբերու եւ դաշնակի սկսնակներու մօտ: Իսկ ամէնէն յաջողներէն «Ծիծեռնակիկն բոյնը», «Խաղաղ գիշեր»ը եւ ուրիշներ մեր պաշտօնական համերգներուն ալ կ'երգէինք, ջերմ ծափեր խելով եւ անոնց ժողովրդականացումը ապահովելով:

Մինչ այդ՝ Բարսեղ Կանաչեանի տեսողութիւնը մեծապէս տկարանալ սկսած էր: Հակառակ ասոր՝ ան կը շարունակէր նոր կտորներ յօդունել, զորս կաւիճով կ'արձանագրէր պատին ամրացած դա-տաստանի մը վրայ՝ կէս թիզ մեծութեամբ ձօքաներով: Այս պայմաններու տակ ստեղծուած կտորներէն է «Շուշո»ն, զոր ես հետզհետէ ընդօրինակած եմ թուղթի վրայ: Տիկին Քրիստինէ Կանաչեան նոյնը ըրած է վերջին շրջանի միւս հեղինակութիւններուն պարագային:

Այդ միջոցին կազմուած էր նաեւ Յո-րեմեանի Կեղեցական Յանձնախումբ մը, որուն զլխաւոր ծրագիրներէն մին կը հանդիսանար Բարսեղ Կանաչեանի ամբողջական գործի հրատարակութիւնը: Յանձնախումբին ժողովները մեր տան մէջ տեղի կ'ունենային, տրուած ըլլալով որ ծնողներն ողի ի բռն եւ ամէն ձեւով նեցուկ կանգնած էին այս ծրագրին, որուն իրականացման մէջ ես ալ բաժին մը ունիմ: Կանաչեանի ձեռագիրն ունեւորութիւնը համեմատաբար դժուար ընթեռնել ըլլալով՝ հարկ նկատուած էր որ երգերը լաւ գիտցող, երաժշտութեան ուրիշ չափով հասկցող եւ ժամանակ տրամադրելու պատրաստ անձ մը նախ եւ ա-ռաջ հատիկ-հատիկ ընդօրինակէ դանոնը: Այդ աշխատանքը ես կատարեցի, որմէ ետք Տիգրան Աճէմեան տպագրութեան հա-մար պատրաստեց ամբողջութիւնը:

Շատ աւելի դժուար եղաւ սակայն Տի-կին Կանաչեանը համոզել, որ չընդգիծա-նայ համերգներէն մէկը ձայներիդի վը-րայ արձանագրելէ ետք սալի մը պատ-րաստութեան գործին: Ան կը վախնար, որ երկը պարբերի կերպով կրնայ օգտա-դրօնալի, կամ եթէ մարդիկ սալը զենն՝ համերգներուն շէն դար: Մինչ այդ, հայրս մահացած էր, ես Փարիզ հաստատու-ած էի: Պէյրուսի մնացած հարազատ-ներս շարունակեցին Բարսեղ Կանաչեա-նի հանդէպ նուիրուածութեան մեր ըն-տանեկան աւանդութիւնը: Սալի հարցին ամբողջական պատասխանատուութիւնը եղբայրս ստանձնեց, իրականացման բո-լոր քէֆնի կարգադրութիւններն ու կող-քի ձեւաւորումը ճշտելու համար: Այս-պէս աւարտեցաւ նաեւ այդ ծրագիրը, որ կատարեալ յաջողութիւն մը եղաւ:

Այնուհետեւ Կանաչեան ամուր փո-խադրուեցաւ Պաղատա, հոն հաստատու-ած միջին եւ կրտսեր աղջիկներուն մօտ:

1966-ի ամառը անոնք իրենց մեծ աղ-ջրկան այցի եկած էին Լիբանան, ուր ես ալ արձակուրդս կ'անցընէի: Սիրտ ձմրոց բան էր Բարսեղ Կանաչեանը տեսնել բո-լորովին կուրացած եւ գրեթէ քայքայ-ուած անողջութեամբ այդ վիճակին մէջ: Հնարաւորի չափ յաճախ կը տեսնուէինք: Փարիզ վերադարձէս օր մը առաջ մը-նաճ-բարի ինչ այցելութիւն մը տուի ի-րենց: Հրաժեշտի պահուն տիկին Կա-նաչեան ինձի յանձնեց նշանաւոր ձայնե-րիդի այն մասը, որ առաջին սալին մէջ էջեր օգտագործուած:

... Երկուքս ալ կը փափաքէինք, որ ասի-

ՎԱՐՊԵՏԻՆ (ԿՈՄԻՏԱՍ) ԱՐԺԱՆԱԻՈՐ ԱԶԱԿԵՐՏԸ (ԿԱՆԱԶԵԱՆ)

Երբ կը մտածեմ հայ երգեցողական ե-րաժշտութեան մասին, առաջին հերթին իմ միտքս կու գայ Կոմիտասը, Ալմաշ-հը եւ Կանաչեանը: (Անշուշտ որ կան ուրիշ հայ տաղանդաւոր երգահաններ, զորս չեմ արհամարհեր):

Հայ երգեցողական երաժշտութիւնը դարեր շարունակ եղած է միաձայն (monodique) --եթէ զանց առնենք թէմ--ձայն-բոնոյները, մանաւանդ կրօնական երգե-րուն մէջ:

ԺԹ. դարու վերջը եւ սկիզբը Ի. դա-րուն է որ բազմաձայն երաժշտութիւնը մուտք գործած է մեր երգեցողութեան մէջ: Կոմիտասի բերած նպաստը յայտ-նի է մեր բոլորին:

Վերոյիշեալ երեք երգահաններն ունին նմանութիւններ ու տարբերութիւններ: Երեքն ալ ներշնչուած են հայ ժողովրդ-դական երաժշտութեան իւրայատկութիւն-ներէն: Օգտագործած են զանոնք ու տը-ւած արուեստի գործեր: Երեքն ալ իրենց դաշնաւորումով (harmonisation) պարզ են, մատչելի բոլորին, բայց նաեւ ազ-դու (efficace): Երեքն ալ գործերը հա-ձոյթով կ'ունենդրուն եւ հայ, եւ օտար հասարակութեան կողմէ: Օգտագործած են Արեւմուտքի գիտութիւնը (harmonie--contrepont) բայց պատշաճեցուցած մեր երաժշտութեան ոգին, շատ ճարտար կերպով, բայց տարբեր ոճերով:

Եթէ Կոմիտասի մեներգներն ու խմբ-երգները ամբողջ ժողովուրդի մը կեանքն ու ապրելակերպը կը ցոլացնեն, Գ. Ալմա-շահ(1) գործերը արուեստագէտին հո-գեկիւծակն ու զգայնութիւնը:

Իսկ Կանաչեան, ի՞նչ նորութիւն, ի՞նչ տարբերութիւն:

Յարելի ընթերցողը թող ներէ ինձի, որ ես -- որպէս երաժիշտ քէֆնի կերպով արտայայտուիմ այս մասին:

Հայ բազմաձայն (polyphonique) խմբ-երգներն ու մեներգները գրուած են, ընդհանրապէս, մէկ տունի (couplet) համար ու կ'երգուին յաջորդաբար, առա-ջին, երկրորդ, ի հարկին երրորդ տունե-րը:

Կա լոյս պահես, -- ըսաւ:

Մեր վերջին տեսակցութիւնը պիտի ըլլար:

1967-ի սկիզբը Բարսեղ Կանաչեանի մահուան գոյժը հասաւ:

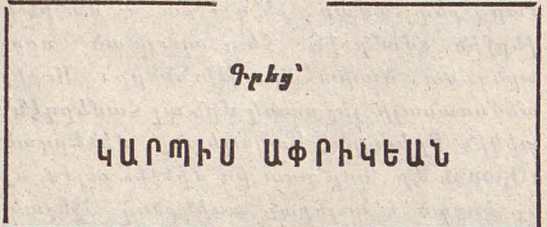
Մի քանի ամիս յետոյ, Փարիզին Մոն-րէյալ փոխադրուելու պատրաստութիւն-ներս կը տեսնէի, ութ--տասը օրէն պիտի մեկնէի, երբ Պաղատան ուղարկուած հեռագիր մը ստացայ տիկին Կանաչեա-նէն: Կը խնդրէր որ ինձի յանձնած ձայ-ներիդի երկրորդ սալ մը պատրաստել տամ Փարիզի մէջ: Այսքան անյարմար պահ կարելի էջեր երեւակայել, մանա-ւանդ որ սալ պատրաստելու մասին ոչ մէկ բան գիտէի: Բայց եւ այնպէս՝ ժա-մանակին դէմ արշաւի լծուեցայ: Տեղե-կութիւնները քաղել, սալ տպող ընկերու-թիւններու հասցէներ հաւաքել, իւրա-քանչիւրին հետ սակարկել, եղբակցներ, սքիւսիթ-ի մէջ սալին կազապարը ուն-կընդերու ապա ամբողջ գործը մի քա-նի օրէն աւարտած տեսնելու պայմանն-ը կրկին ու կրկին յիշեցնել: Նաեւ՝ այլ ընկերութիւններով սալերը Պէյրուսի եւ իմ ապրանքներս Մոնրէյալ ուղարկելու կարգադրութիւնները ընել, թուականն-ը ձգել: Եւ ահա հասաւ կազապարը ունկնդրելու պահը: Ամէն բան լաւ ըն-թացաւ մինչեւ վերջին խմբերը, որ Կո-միտասի «Հոսոյն» էր: Յանկարծ՝ երգի երկրորդ կէտին՝ «Շօ...» ըսաւ ու... լուց: Այս ի՞նչ բան է: Ես՝ մարդիկը կը յանդիմանեմ, որ ձայներիդը փնջուցեր են, անոնք՝ երգում--պատաս կ'ըլլան, որ իրենց տրուածը այդպէս էր: Տէր Աստ-ուած: Հիմա ի՞նչ բնեմ... Ամէն բան ուսուցիչով տուի, մինչեւ որ Պաղատա հե-ռաձայնեմ, ընելիքս ձգելու: Ես՝ կմկը-մալով հազար ձեւ կը փնտռեմ, որ եղե-լութիւնը հնարաւոր նորութեամբ տեղե-կացնեմ, պատասխանը կ'ըլլայ՝

... Այո, դիտենք որ երգը կիսատ կը մնայ: Վնաս չունի, այդպէս ալ թող

Կոմիտասի վարպետութիւնը մշակած ու դաշնաւորած խմբերգներն ալ նոյն են: (Կան բացառութիւններ -- «Կալի երգ»ը, «Երկրագործի երգ»ը եւն.): Ան այլազա-նութիւն (varié) մտցնելու համար կադ-մած է զանազան երգերու փոփոխութիւն: Դա-նազան յետոյ արագը, որոնց իրարու հետ միակ կապը, tonalité-ն է: Չկայ բը-նեղի (thème) ծաւալումը (développe-ment):

Բարսեղ Կանաչեան այլ կերպ կը մօ-տենայ իր ստեղծագործութիւններուն:

Ա. Ունի իր բնեղը (thème) ժողո-վրդական կամ անձնական, եւ ունի ա-



նոր ծաւալումը (développement): Հնա-րամտութիւնը ունեցած է --բառը գոր-ծածելով՝ որպէս onomatopée-- ձերբա-զատիկ խօսքի, շնչի հրաձայնակներ: Լաւագոյն օրինակներն են «Տալիւն»-ը, «Նանօր»ը:

Բ. Գլխաւոր բնեղը (thème) կը պտ-տի երգչախումբի բոլոր մարդերուն մէջ, անցնելով առաջին ձայնէն երկրորդին, երրորդին, չորրորդին, եւ կամ հակա-ռակը: Որով ստեղծագործութիւնը, մը-նալով հանդերձ մէկ միաւոր, կը դառ-նայ այլազան(2):

Գ. «Տալիւն»-ը, «Վարդերի հետ»ը եւ մանաւանդ «Նանօր»ը տեսարաններու պարզ նկարագրութիւններ չեն (descrip- tion): Ունին գործողութիւն (déroule- ment). կարծես կարճ ֆիլմեր ըլլային: Ահա «Նանօր»ի («ուստաղանցութիւն») գործողութիւնը (կամ ընթացքը). --

Առաջին օր. --

ա) Առաւօտ կանուխ ուխտաւոր-

տպուի...

Իմ յուզումներս ինձի մնացին:

Կարճ կապեմ: Ժամանակին դէմ վաղըս կրկնակի թափով վերսկսայ: Սալերը ծալը ծալին տպուեցան: Յաջորդ օրը՝ կէսօրէն առաջ զանոնք Պէյրուսի ուղարկե-ցինք, կէսօրէն յետոյ իմ ապրանքներս ե-կան տարին, իրիկունը Մոնրէյալ մեկնե-ցայ...

Այդ օրերուն չափազանց վրդովմուն-քի կէտին վերջացող սալին համար: Բայց հիմա կը մտածեմ, թէ լաւ որ կայ: «Ձի'գ տը', քաշի'ն» ալ կը պարունակէ: Ընդմիջտ արձանագրուած կը պահէ Բար-սեղ Կանաչեանի ճշգրտին տակ կոմիտասե-ան այս երկու մեծ գործերուն հարա-դատ կատարումը, թէկուզ կիսատ մնա-ցած «Հոսոյն»-ով:

Յետագային՝ նորարարած վրդովմուն-քով տեղեկացայ, որ արդէն հազիւ 1000 տպաքանակ ունեցող այս սալին երեք հա-րիւր օրինակներ՝ պէյրուսեան պահեստա-նոցի մը մէջ խոնաւութեան ծովաւելով փնջու-ր են: Բացատրութիւն. -- պահես-տանոցը բազմիկ մը վրայ կը գտնուի. -- Սկզբնական ձայներիդը խնամքով պա-հած եմ: Առ ի գիտութիւն անոնց, որոնք, Կանաչեան ընտանիքի արտօնութեամբ, պիտի ուղէին զայն վերակենդանացնել cassette-ի կամ CD-ի ձեւին տակ:

Յամենայն դէպս՝ Բարսեղ Կանաչեան յաւել կենդանի կը մնայ իմ յիշողու-թեան մէջ՝ որպէս աղիւ, բարի, մա-քուր, սիրելի ՄԱՐԴ, ինքզինք հայ երգի պաշտամունքին ու տարածման նուիրած մեծատաղանդ ԱՌԱՔԵԱՆ, համաշխար-հային առումով մեծարժէք ԵՐԳԱՆԱՆ, մեր արգի խմբերգային եւ մեներգային ե-րաժշտութեան ՎԱՍՏԱԿԱՇԱՆ, ՆՈՐԱ-ՐԱՐ Եւ ԲԱՅԱՆԻ ԿԱՐՊԵՏԵՐԵՆ ՄԻՆ:

ՇԱՔԷ ՏԷՐ-ՄԵԼՔՈՆԵԱՆ -- ՄԻՆԱՍԵԱՆ Մոնրէյալ, Հոկտեմբեր 1996

ները կը հաւաքուին, կը պատրաս-տուին ու կը կազմեն կարաւան մը: Բ) Կարաւանը ճամբայ կ'ելլէ, ուրախ ու զուարթ: Գ) Ճամբու ընթացքին կ'իմանանք «Սուրբ Կարապետ»ի ուղղուած փա-ռարանները մը: (Ստորագծեցի ճա-րու ընթացքին, որովհետեւ միայն partition-ը կարգաւոր, դժուար է հասկնալ այս պարագան ու շատեր կը սխալին անոր մեկնաբանութեան մէջ): Դ) Երկար ճանապարհէ յետոյ, կարաւանը կանգ կ'առնէ, ուխտա-ւորները կը հանգստանան ու կը դուարձանան: Մութ գիշեր է:

Երկրորդ օր. --

ա) Ուխտաւորները դարձեալ կը կազմակերպուին:

Բ) Կարաւանը ճամբայ կ'ելլէ, ու-րախ ու զուարթ:

Գ) Երկար ճանապարհէ յետոյ, հեռուէն կ'երեւի Սրբ. Կարապետ վանքի դմբէթը: Կ'իմացուին եկե-ղեցւոյ զանգերը:

Դ) Սկսած է եկեղեցական արա-րողութիւնը, կը սկսին ուխտերը:

Ե) Վերջ եկեղեցական արարողու-թեան, ժողովուրդը դուրս կու գայ բակը:

Զ) Փոքր խանիճաղանձէ մը յե-տոյ, ուխտաւորները կը դուարձա-նան, կը պարեն ու կը խմեն: (Ինչ-պէս սովորութիւն է բոլոր ուխտա-դնացութեանց): Վերջ:

Բ. Կանաչեանի զլխաւոր ստեղծագոր-ծութիւնն է «Նանօր»ը եւ որպէս մեծա-րանքի արտայայտութիւն, ես նուագ-խմբադրած եմ (orchestré) զայն, ոչ թէ զիւրացնելու համար երգչախումբին կա-տարողութիւնը(3) (interprétation), ալ աւելի մեծ ծաւալ (dimension) տալու համար:

Անձեր եղան որ զիս մեղադրեցին թէ որոշ փոփոխութիւններ մտցուցած եմ գործին մէջ:

Մոտէսթ Մուսորկսի (Tableaux d'une Expro- sition) որ դրած է դաշնակի համար, Մո-րիս Ռաւլի նուագախմբադրած է ու աղ-ւած նոր դուռնաւորում մը, որ շատ աւե-լի արտայայտիչ է: Այժմ նուագահա-դէսներուն շատ աւելի կը լսենք Ռաւլի տարբերակը (version) քան Մուսորկսի բնագիրը:

Իմաքի Քորսաքով, շատ մեծ փոփո-խութիւններ կատարած է Մուսորկսի Բորիս Գոտունով օփերայի մէջ, -- նոյն խալ արարներ իրենց տեղը փոխած են: Մինչեւ այսօր վէճի առարկայ է, բայց եւ այնպէս իր տարբերակն է որ աւելի կը նուագուի քան թէ Մուսորկսի բնա-գիրը: Աւելորդ է շարքը երկարել: Բո-լորն ալ գործը սիրած ըլլանուն համար է, որ ճշմարտ են տարբեր արտայայտա-կան միջոցներով փայլ տալ կտորին:

Իսկ մեր մէջ:

Հայ հասարակութիւնը անշուշտ աթի-թը ունեցած է ունկնդրելու Կոմիտասի քառաւոր:

Նկատած է արդեօք, թէ Ասլանեան-ն ի՞նչ փոփոխութիւններ ըրած է, թէ կը լռուի մը: Թէ դաշնաւորումով, յար-մարցնելու համար լարային քառաւոր մը: (Գեղեցիկ ստեղծագործութիւն):

Փոփոխութիւնները ստիպողական են: Հարցը սա է: Ինչպէ՞ս վերախմբադրել առանց կորսնցնելու իր սկզբնական (in- itial) գործին ոգին, նկարագիրը, մթո-ւրտը:

«Նանօր»ի նոր նուագախմբադրութեամբ ուղեցի յարգանքի իմ տուրքը վճարելու Կա-նաչեանին, -- պարզ, զիւրիւր գործարարի եւ շատ քիչ փոփոխութիւններով, կը խորհիմ թէ «ուստաղանցութիւն»ը կ'ու-նենայ նոր դուռնաւորում ու փայլ:

Յաջողած եմ թէ ոչ... Ժողովուրդը եւ ժամանակը պիտի վճեն:

(1) Ալմաշահ ունի symphonique նուա-գախումբի համար գրուած շատ կարեւոր երկեր: Ափսոս որ քիչ կը նուագուի այ-սօր: «Աւարայրի Պատերազմը», «Հե-տաք», «Արեւելեան Գիշերներ» եւն.:

(2) Իմինքն գիտ մը չէ, քանի որ ա-րեւմտեան երգահանները դարբն առաջ գործածած են, cantate-ներ, oratorio-ներու մէջ: Կանաչեան ֆարաք կերպով ներմուծած է մեր խմբերգներով մէջ:

(3) Երգչախումբ մը աւելի ճշգրիտ պէտք է երգէ, երբ արհեստավար նուա-գախումբ մը կը մնանակցի կատարողու-թեան:

Le piège de l'image :

Michelet, les Augustins et les toiles d'Arachné

Michelet a décrit sa rencontre avec l'histoire comme un choc ayant eu lieu dans un endroit précis, le Musée de Monuments français qui lui procure sa deuxième « plus forte impression d'enfance » (1), terme qu'il convient de prendre à la lettre dans ce contexte de l'atelier d'imprimerie propre au livre, *Le Peuple*. L'impression d'enfance ressortit bien à l'impression de l'imprimerie; il s'agit d'un souvenir grayé qui circule et s'agence dans l'élaboration de l'œuvre. En rappelant l'importance du Musée des Monuments français pour sa pensée, Michelet signale, en filigrane, que la direction de sa pensée, l'orientation à la fois révolutionnaire et religieuse, à la fois populaire et aristocratique, est aussi une empreinte du lieu qui ne saurait être neutre, ni par son architecture, ni par son histoire. Cette première impression, l'image du musée ou la gravure gravée, demeure par conséquent comme une ombre, comme un tableau d'arrière-plan, un tableau dans le tableau du *Peuple*, une gravure à regarder de plus près, comme l'une des clefs du tableau.

Le Musée des Monuments français a été installé, ainsi que le rappelle Paul Vialaneix dans une note, « sous les voûtes du cloître des Petits Augustins, dont l'école des Beaux-Arts occupe depuis 1820 l'emplacement » (2). L'architecture religieuse apparaît comme l'ordonnance spatio-temporelle archétype du processus de représentation chez Michelet (3) qui la retrouve aussitôt dans son lieu de travail, l'atelier dans lequel il a passé son enfance, dans lequel il a, comme typographe, « fabriqué » des livres (4). Cette ressemblance entre les deux espaces ou, mieux, entre ces deux représentations d'un espace de structure semblable agissant de façon simultanée sur la pensée de Michelet se donne à voir à travers plusieurs correspondances entre les éléments des deux images.

Au royaume des ombres qu'évoquent les tombeaux et la vie des morts à travers les marbres du musée, correspond l'obscurité de l'atelier qui n'est « guère moins sombre » (5). L'atelier, décrit comme « cave » du côté du boulevard et comme rez-de-chaussée du côté de la « rue basse » renvoie aux « voûtes basses » du musée dans lequel sont présents les ancêtres, Dagobert, Chilpéric et Frédégonde, tout comme apparaît, dans l'atelier, le grand-père de Michelet : « Pendant quelque temps, ce fut une cave, cave pour le boulevard où nous demeurions, rez-de-chaussée pour la rue basse. J'y avais pour compagnie, parfois mon grand-père, quand il y venait, mais toujours, très assidûment, une araignée laborieuse qui travaillait près de moi, et plus que moi, à coup sûr » (6). La différence entre les deux espaces réside dans le rythme; alors que les aîeux du musée dorment — sans être vraiment morts puisque Michelet les « sent » — l'araignée de l'atelier, elle, sa fidèle compagne, ne cesse de travailler. Mais cette différence n'est qu'apparente en ce que les ancêtres tissent une toile qui se déroule, l'histoire, à laquelle Michelet et le Peuple, participent.

vés, des gravures de souvenir, c'est-à-dire la mise en scène du souvenir dans un système de représentation relevant de la gravure ou du trait, du graphisme? Ne serions-nous pas face à la construction du souvenir en image? Loin d'être la narration du vécu, le souvenir d'enfance de Michelet ressortit bien davantage à une construction — dont l'araignée serait l'indice — à la mise en place d'une toile de fond solide, sur laquelle l'historien peindra le peuple, le vrai portrait de la France.

L'araignée joue un rôle important dans le contexte du livre et dans le décor du souvenir d'enfance, l'atelier. En mettant en évidence sa relation de voisinage avec l'araignée, Michelet tisse des liens entre son œuvre et la tradition mythologique, picturale et philosophique, il transforme sa vie en légende.

Une ressemblance s'établit dès les premières pages du *Peuple* entre les deux lieux d'origine des souvenirs et de la pensée de Michelet, l'atelier (avec l'araignée) et le Musée des Monuments français, rue des Petits-Augustins, qui évoque, pour Michelet, *Le Philosophe* de Rembrandt (7). Et c'est le style du maître hollandais, la maîtrise des ombres contre la cruelle clarté d'une espèce d'hyperréalisme dont font montre tous les auteurs, que Michelet a choisi afin de peindre le portrait du Peuple — c'est-à-dire le portrait de la France (8). L'atelier se présentant, à l'instar du musée, comme un lieu « bas », une cave, renvoie donc, lui aussi, à l'atmosphère de la gravure du maître hollandais. Michelet transforme de cette manière l'atelier en décor propice à la philosophie — le caveau et la cave comme cavernes — et renforce le lien entre les deux architectures par l'association du nom, Augustin. Au cloître des Petits-Augustins semble faire écho, via le tableau de Rembrandt, la chambre du philosophe saint Augustin dont le travail d'élévation spirituelle exige une lutte quotidienne contre les futilités, contre les images pièges qui excitent la concupiscence des yeux et qu'illustre l'araignée tissant son piège dans lequel tombent les mouches, image du piège dans lequel le philosophe risque en permanence de tomber.

Le philosophe et l'araignée

Dans les *Confessions*, saint Augustin examine la curiosité en la différenciant de la volupté. Alors que la volupté se rattache à l'esthétique (poursuivre « le beau, l'harmonieux, le suave, le savoureux, le moelleux ») la curiosité, quant à elle, ressortit à la maladie et se définit comme « désir malsain qui fait exhiber dans les spectacles tout ce qui peut étonner » (9), tel le spectacle d'un « cadavre déchiqueté ». Cette maladie engendre le goût du théâtre, encourage les recherches astrologiques et magiques et nous pousse aussi à réclamer de Dieu des signes et des prodiges. Si Augustin a pu se détacher de la curiosité en ce qui concerne les spectacles et les fausses sciences, il demeure encore prisonnier d'un désir diabolique l'entraînant à demander « un signe » à Dieu. Augustin indique par ces propos l'entrelacement entre le signe verbal et le signe visible, le rap-

port intime entre savoir voir et savoir parler et, par conséquent, a contrario, le rapport tout aussi intime entre le bavardage et la curiosité (10).

La connaissance résulte, pour Augustin, d'un travail, un travail constant, de tous les instants. Dès que l'effort cesse, on glisse vers le lieu commun, on s'éloigne du sens des mots, on laisse les signes se perdre dans le bruit : « Que de fois, quand on nous raconte des futilités, nous commençons par faire semblant de les tolérer pour ne pas choquer les faibles, et insensiblement nous finissons par nous y intéresser volontiers » (11). Il y a une difficulté du quotidien. Comment ne pas être attiré par le « cri » des choses quotidiennes, comment échapper à la séduction du quotidien? Lorsqu'Augustin pose ces questions, il remarque quelque chose d'essentiel, à savoir que nous sommes irrésistiblement attirés par le futile, que celui-ci nous hante : « comme notre cœur se fait le réceptacle où se conçoivent les choses de ce genre et porte en lui-même un épais foisonnement de futilités, de là vient que même nos prières sont souvent interrompues et troublées, et qu'en ta présence, tandis que nous dirigeons vers tes oreilles la voix de notre cœur, des pensées frivoles, faisant irruption de je ne sais où, coupent court à une action si auguste » (12). Le frivole surgit comme énigme en ce qu'il fait partie de notre essence et acquiert, par là-même, une profondeur. Le rôle essentiel que jouent le futile et le frivole dans la connaissance constitue leur profondeur. Augustin a le courage de poser une question très gênante et encombrante : qu'est-ce qui fait que lorsqu'on sait où se trouve la pensée, lorsqu'on sait ce qui vaut la peine qu'on parle ou qu'on en parle, qu'est-ce qui fait que, malgré tout, on aille encore vers la futilité, qu'on y aille en sachant et qu'on

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

tienne au frivole? En admettant la nécessité du frivole, Augustin établit en filigrane une distinction importante entre la superficialité des choses frivoles et le phénomène de la frivolité qui dévoile une profondeur du frivole. Il y a une profondeur de la futilité et de la frivolité qui s'avèrent, en dernière instance, une condition de l'accès au sens. L'évêque d'Hippone signale le rôle de la frivolité dans le surgissement du signe, dans son ouverture et sa possibilité d'échange, il repère dans la frivolité la « congénitale entame » du signe, ainsi que le disait Derrida à propos de Condillac (13).

Le futile n'est pas une question d'échelle, mais bien une question de direction de pensée, d'objet de pensée. L'exemple que choisit Augustin pour illustrer les chutes dans le piège de la futilité au sein d'une atmosphère de méditation consiste en l'image du piège de l'image se retournant en image piège : « Eh quoi! Je suis assis chez moi, et un lézard qui cherche à prendre des mouches, une araignée qui les entortille dans ses toiles dès qu'elles s'y jettent, suffisent souvent à capter mon attention! Est-ce que par hasard, parce que ces animaux sont petits, il faut en conclure qu'il ne s'agit pas de la même chose? » (14). L'image de l'araignée nous semble particulièrement intéressante en ce qu'elle est l'image paradigmatique de l'image-piège qui nous renvoie au mythe d'Arachné.

Le piège de l'image : Arachné et la scène originaire

Le mythe d'Arachné, tel que nous le conte Ovide (15), met en évidence le mécanisme du pouvoir en montrant qu'il se base sur la condition leurtable du sujet

dont la base est physiologique, sexuelle : la séduction est le modèle du pouvoir. Arachné est l'anti-pouvoir (pas de nom, pas de rang), elle n'accepte pas l'échelle en peinture, elle refuse donc toute forme de hiérarchie, n'obéit à aucune instance parentale, n'a pas de honte ou très peu. Le mythe met en place une dualité à travers l'histoire d'un concours, que l'on pourrait dire de peinture, puisqu'il est bien question de tableaux.

Le tableau d'Arachné représente Europe et peut-être, avec l'histoire de son viol, de cette séduction, donne-t-il aussi une représentation de la trame du discours/figure européen? Quoi qu'il en soit, Ovide raconte la lutte entre la déesse Pallas et l'humble mortelle Arachné, qui n'a ni rang, ni origine et ne doit donc sa célébrité qu'à son travail, à son art du tissage. Elle se veut autodidacte, refuse tout assujettissement, affirme n'avoir reçu aucun enseignement, pas même celui de Pallas qu'elle ose défier. Quelques indices montrent l'orgueil démesuré d'Arachné, c'est-à-dire la disproportion, d'une même point de vue que l'on pourrait dire « laïeux », entre, d'une part, sa condition humble — son père est pratiquement un marginal puisqu'il s'occupe du travail méprisable de la teinture de la laine : il « teignait avec la pourpre de Phocéa, la laine spongieuse » — et, d'autre part, son art d'enrouler la laine qui la mène vers la sphère céleste, en créant des « flocons semblables à des nuages ». Arachné défie Pallas après avoir refusé le discours œdipien — celui de la soumission à l'autorité parentale — que la déesse lui tient en se camouflant sous l'apparence d'une vieille femme. Pallas base son argumentation sur une valeur stéréotypée qui fonde la tradition du respect envers les personnes âgées, ils sont faibles mais possèdent l'expérience. Arachné est une insoumise, hors du respect, elle renvoie agressivement la vieille et ses leçons de morale en signifiant clairement qu'elle n'est la fille de personne et n'a rien à voir, par conséquent, avec ce genre de discours. Elle a même l'audace de défier à nouveau Pallas laquelle, quittant son camouflage, se fait apparaître elle-même et déclare : « Elle est venue ». Arachné a rougi, signal de honte, bien vite passé. Ce rougissement rétablit la position d'Arachné dans la hiérarchie, elle a rougi parce qu'elle se trouve face à ce qui la perturbe; il s'agit à la fois de violence agressive et de plaisir, puisqu'elle a visiblement un malin plaisir « vouloir se confronter à la déesse. Mais le rougissement d'Arachné est bien le signal éphémère de son infériorité; en outre, il nous ramène à son père, teinturier, qui s'occupe de pourpre, situation sociale minable et à l'opposé de celui de Pallas dont Ovide rappelle qu'elle est « la fille de Jupiter ». Pallas et Arachné au travail sont à la fois mêmes et autres. On peut dire qu'elles sont inverses. Elles ont en tous cas en commun le fait de n'avoir pas de mère.

Elles tissent chacune leur tableau, dans le style qui leur est propre, elles représentent des scènes mythiques. Pallas ordonne un tableau central avec les douze dieux du ciel, installés, comme douze étoiles, autour de Jupiter. Ce tableau central « le rocher de Mars qui se dresse sur la citadelle de Cécrops », dans lequel elle inclut un autoportrait en guerrière victorieuse et admirée des dieux, se trouve encadré par quatre autres scènes placées aux quatre coins du tableau, représentant, sur une échelle réduite, la fin tragique des mortels qui ont osé défier les dieux. Pallas encadre enfin ces quatre tableaux-cadres par une « bordure de rameaux d'olivier », soit encore par l'arbre qui lui est consacré, l'arbre qui a créé l'admiration des dieux. Elle signe le tableau, l'achève dans un supplément d'autoportrait. Dans ce tableau, l'échelle est essentielle : les figures des mortels qui ont osé défier les dieux se caractérisent par leur « petitesse ».

Arachné, quant à elle, s'écarte de l'ordre établi : aucune référence à une question d'échelle n'apparaît et le seul cadre, aux extrémités du tableau, surgit comme une limite floue, une bordure embrouillée, un remplissage où s'entremêlent fleurs et rameaux. La première

Qu'en est-il de cette impression? Les souvenirs d'enfance de Michelet ne se raient-ils pas, plus que des souvenirs gra-

figure, celle d'Europe, souligne le thème traité par Arachné, celui du pouvoir de l'image qui n'est pas sans rapport avec l'image du pouvoir. Elle dessine «Europe abusée par l'image d'un taureau; on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer». Arachné a démonté le mécanisme du pouvoir de l'image en le mettant en représentation : elle représente le trompe-l'œil qu'est le pouvoir par la technique du trompe l'œil, «on croirait voir». Aux côtés d'Europe trompée par Jupiter, Arachné représente d'autres épisodes mythiques qui ont ceci de commun qu'ils concernent tous des femmes trompées par les dieux métamorphosés pour séduire. Toutes ont été leurrées, Astérie et Léda, Danaé, Antiope, Alcmène et Égine, Mnémosyne, Proserpine et tant d'autres encore... Ce qu'Arachné met en scène en dérobant aux dieux leur propre technique, celle du trompe l'œil, du simulacre, c'est le fondement du pouvoir de l'image — la séduction et la condition leurrable du sujet — sur lequel s'étaie le pouvoir dont l'autorité — essentiellement masculine — passe par la représentation, l'image du pouvoir. Pour cela, certainement, Pallas, furieuse de n'avoir su vaincre Arachné sur le terrain de l'art où le pouvoir ne suffit pas à faire autorité, ne peut qu'affirmer son pouvoir par la violence (déchirer la tapisserie d'Arachné, la mener au suicide) et la magie (réduire Arachné au format d'une araignée). Ce qu'Arachné dénonce à travers le trompe l'œil ou le pouvoir de l'image, c'est donc bien le lien intrinsèque qui unit l'image, la séduction et le pouvoir. Et ce que révèle Pallas est la condition temporelle de l'image, le maintien dans la suspension comme apogée du pouvoir du tableau «vis, dit-elle, mais reste suspendue, misérable!».

Nous pouvons donc considérer le mythe d'Arachné comme le mythe par excellence de la peinture, montrant, dans l'élaboration de la toile, la fabrique d'une image-piège et ce n'est peut-être pas par hasard que, à l'arrière-plan des *Menines*, Velazquez ait placé — en accord avec un processus rhétorique qui était déjà une coutume au XVII^e siècle, le tableau dans le tableau — deux tableaux, *Minerve et Arachné*, d'une part, *Apollon et Marsyas*, de l'autre, deux tableaux citant des copies de Rubens et Jordæns exécutées par Mazon(16). Pour de nombreux commentateurs, ces deux tableaux, très sombres, à peine visibles, permettent de considérer les *Menines* comme une apologie de la peinture, à une époque où certains nobles s'opposaient encore féroceement à son caractère libéral. Velazquez reprend du reste le thème du rapt d'Europe dans *Les Fileuses*, tableau assez riche en citations puisqu'on y trouve, dit Julian Gallego, les éphèbes michelangesques de la Chapelle Sixtine et, au fond, le *Rapt d'Europe* d'après Titien, sans doute à travers la réplique de Rubens qui se trouve au Prado. Et, cachant presque cette scène qu'il faut déchiffrer se trouve un personnage casqué avec une lance, Minerve reprochant à Arachné son audace(17). Au-delà d'une utilisation métaphorique à portée sociale revendicatrice, la fable d'Arachné pose la problématique du pouvoir de l'image fondé sur la séduction, elle nous révèle en tant que nécessairement prisonnier de la «pulsion scopique» comme d'un cadre à travers lequel, ainsi que l'a montré Hubert Damish, non seulement nous recevons les œuvres d'art ou leur exposition, mais à travers lequel nous en construisons aussi le souvenir d'enfance(18).

L'araignée permet la consolidation de l'entrelacement du pictural et du philosophique en ce qu'elle est à la fois la compagne silencieuse du philosophe laborieux et l'emblème de l'artiste tissant sa toile. En composant un livre-tableau, Michelet s'inscrit dans la lignée d'Arachné dont le sort demeure indissociable d'un contexte social et d'une attitude de révolte profonde envers le pouvoir abusif. Mais par cette filiation, Michelet construit aussi ses souvenirs d'enfance, son histoire et l'histoire.

l'araignée, la tapisserie, l'association

L'expérience à la base de l'écriture, le travail de composition typographique exercé par Michelet enfant se situe dans un lieu, l'atelier, une cave sombre dans laquelle travaille également une araignée. Loin de considérer l'animal comme un créature répugnante ou inquiétante, Michelet la décrit bien plutôt comme un modèle et un compagnon de travail; l'«araignée laborieuse» se trouve inmanquablement dans l'atelier, travaille près de Michelet et plus que lui(19).

L'aspect positif du travail de l'araignée devient transposé par la suite dans l'activité du tissage et de la filature à laquelle Michelet fait référence dans la 3^e partie du livre, au III^e chapitre intitulé «De l'association». D'emblée, l'association se trouve exemplifiée par le travail de l'entrelacs, celui du filet de pêche normand qui apparaît comme modèle historique, esthétique, social et même psychologique de l'association. C'est la trame de la France à jamais imprimée dans la tapisserie de Bayeux à laquelle il faudrait redonner vie. En convoquant la célèbre tapisserie, Michelet rappelle un fait historique, la victoire effective de Guillaume sur Harold, la conquête de l'Angleterre par les Normands qui devrait servir d'encouragement au présent. À travers tout le livre, Michelet ne cesse d'opposer la France à l'Angleterre, de renforcer l'initié qui se traduit dans une différence de style radicale. La France industrielle devrait parvenir à vaincre le machinisme de l'Angleterre, comme Guillaume avait vaincu Harold. La victoire d'Hastings est à répéter et, en ce sens, la tapisserie de Bayeux, cette broderie narrative de 70 mètres de long, ne devrait cesser de se dérouler et de servir de leçon, ce que, semble-t-il, auront compris aussi bien Napoléon que le III^e Reich(20). Or, le présent auquel assiste Michelet témoigne bien plutôt d'un renversement des rôles, d'un déroulement inverse de la tapisserie. Les flèches des soldats ne percent plus l'ennemi, elles percent l'auteur ou, pis encore, son organe d'écriture, le cœur; quant à la construction de la flotte et au chargement des vaisseaux, ils animent désormais la côte d'en face : «Qui n'a le cœur percé, en passant des falaises aux dunes, de nos côtes si languissantes à celles d'en face qui sont si vivantes, de l'inertie de Cherbourg à la brûlante et terrible activité de Portsmouth?»(21).

En manifestant son admiration pour la place prépondérante que l'association authentique développée par les Normands accorde aux filles, Michelet signale en chacune d'elles l'actualité du modèle ancestral, la présence généreuse de la Reine Mathilde qui avait financé l'exécution et la construction du vaisseau du roi, le Mora, de même qu'elle financera l'exécution de la broderie de Bayeux, longtemps appelée «Tapisserie de la reine Mathilde»(22). Ce sont les filles de Normandie qu'admire Michelet en Jeanne d'Arc et en Charlotte Corday, à laquelle il s'apparente, notamment par l'intermédiaire du livre de Plutarque, les *Vies*, «la bible des forts», le seul ouvrage qu'elle emporte à Paris(23) et auquel il aura, quant à lui, consacré une thèse(24) en 1819. Michelet retrace un portrait de Charlotte Corday en soulignant certains détails qui permettent de l'inscrire dans une trame, dans le fil de la filiation : Charlotte Corday, à l'instar de Jeanne d'Arc, a une voix unique d'enfant, elle n'a pas de mère et a été élevée dans une Abbaye fondée par la Reine Mathilde; lorsque, dans le but d'assassiner Marat, elle se rend à Paris avec son Plutarque sous le bras, elle descend à l'Hôtel de la Providence, c'est-à-dire, précisément «rue des Vieux-Augustins, N° 17». En prison, elle est munie d'un dé et du fil(25) qu'elle avait prévus.

Michelet attribue dignité et noblesse au travail de la tapisserie, il en fait une activité manuelle valorisée socialement

et esthétiquement en ce qu'elle est produite par des «femmes distinguées»(26). Simultanément, il établit une ressemblance entre la tapisserie et son travail de compositeur typographe, ce qui lui permet, d'une part, d'affirmer que l'imagination reste libre et se développe par ce genre d'activité manuelle qui n'exige ni concentration ni force, et d'autre part, plus subtilement, d'anoblir la typographie, de lui donner, au sens propre, ses lettres, de noblesse, une «distinction» aristocratique à laquelle il prétend aussi. Michelet, issu du peuple, appartient aussi à l'aristocratie, par une sorte de propension naturelle, une grande sensibilité «à l'harmonie majestueuse et royale du latin»(27). Devenu distingué, grâce à sa ressemblance avec le tissage, le travail typographique, activité noble et stimulus de l'imagination, met en évidence le pouvoir de l'image dans le discours et, simultanément la construction de l'image comme discours, celui du livre, sur une base mécanique naturelle.

CHAKÉ MATOSSIAN

(1) Michelet, *Le Peuple*, (introduction et notes par Paul Viallaneix), Paris, Garnier Flammarion, 1974, p. 57. La première impression lui est donnée par quelques pages de l'imitation.

(2) Ibid., p. 67, note c).

(3) «Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entraîs sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde». Ibid., p. 68.

(4) *Le Peuple*, p. 58 : «Avant de faire des livres, j'en ai composé matérielle-ment; j'ai assemblé des lettres avant d'assembler des idées...».

(5) «Le lieu de mon travail, notre atelier, n'était guère moins sombre», ibid., p. 68.

(6) Ibid., p. 68.

(7) Cf. également la leçon du jeudi 29 décembre 1842 (Cours de 1843), Cours au Collège de France, Paris, Gallimard, 1995, t. I, p. 521 : «il y avait alors, rue des Petits-Augustins, une vilaine porte basse, une petite cour pleine d'herbe et de débris, petite église, petit cloître et petit jardin».

(8) *Le Peuple*, p. 63. Michelet marque aussi son admiration pour Rembrandt à la note 1, p. 189.

(9) *Saint Augustin*, Confessions, X, xxxv, 55 à 57, Desclée de Brouwer, 1962, p. 241.

(10) Heidegger qui établit un lien nécessaire entre bavardage et curiosité ne se réfère à Augustin qu'au sujet de la vision comme sens privilégié, cf. *L'Être et le Temps*, Paris, Gallimard, 1964, p. 211. Or, il s'agit bien, dans le tete augustinien, d'une distinction d'images (volupté et curiosité) en relation avec un certain type de discours : aux «bagatelles» visibles correspondent exactement les «futilités» qu'«on nous raconte». L'idée de la «Chute» présente dans le texte d'Augustin se retrouve dans celui de Heidegger qui parle de «déchéance de l'être-là» (p. 205) et du bavardage comme discours «dégénéré» (p. 208).

(11) *Saint Augustin*, Op.cit., p. 243. On pourrait mettre en parallèle ce que dit Heidegger : «L'être-là n'arrive jamais à s'affranchir de cette explicitation quotidienne, dans laquelle il lui faut d'abord grandir. C'est en elle, à partir d'elle et contre elle que s'accomplissent toute compréhension authentique...». Op.cit., p. 209.

(12) *Augustin*, Op.cit., p. 245.

(13) Jacques Derrida, *L'archéologie du*

frivole, Paris, Denoël Gonthier, 1976, p. 103.

(14) *Saint Augustin*, Op.cit., p. 245.

(15) *Ovide*, *Les Métamorphoses*, livre VI, trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, (folio), 1992, pp. 191-196.

(16) Anne-Marie Lecoq rappelle : «Les commentateurs voient généralement aujourd'hui dans Les Menines un "éloge de la peinture", dont la clé intellectuelle est fournie par les deux tableaux des collections royales accrochés au mur du fond : les deux copies de Martinez del Mazo Pallas et Arachné (d'après Rubens), Apollon et Marsyas (d'après Jordæns), deux illustrations de la punition méritée par l'artiste inférieur». Cf. P. Georgel et A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983, p. 183.

(17) Julian Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Catedra, 1991, pp. 164-170. Il convient de souligner que, dans les Menines, là où se trouvent les deux tableaux, Michel Foucault n'a vu que des taches permettant de faire ressortir le miroir dont il a besoin pour son analyse : «Or, exactement en face des spectateurs —de nous-mêmes—, sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier... Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer». Cf. Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1966, p. 22.

(18) Hubert Damish, «L'Amour m'expose», in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N° 29, Paris, 1989, pp. 80-90.

(19) *Le Peuple*, p. 68.

(20) Cf. Henri Coulonges, «La Telle du conquest», *La Tapisserie de la Reine Mathilde à Bayeux*, (Chefs-d'œuvre de l'art, n° 4, Hachette-Fabbri-Skira, 1969, t. 3 : «La tapisserie représente la narration de la seule conquête de l'Angleterre qui ait jamais eu lieu. A ce titre, elle a intéressé des personnalités qui avaient cette idée derrière la tête : Napoléon l'a fait venir à Paris en 1803; les autorités du III^e Reich pendant l'Occupation l'ont ardemment étudiée».

(21) Michelet, *Le Peuple*, pp. 211-212.

(22) Cf. Simone Bertrand, «...Une toile de lin au grin assez fin...», in *La Tapisserie de la Reine Mathilde à Bayeux*, Op.cit., pp. 4-9.

(23) Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Livre XII, ch.iii, Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1979, t.2, p. 519 : «Elle distribua ses livres, sauf un volume de Plutarque qu'elle emporta avec elle... Elle rentra chez elle, et passa le jour à lire tranquillement les Vies de Plutarque, la bible des forts» (p. 519).

(24) La thèse française de Michelet s'intitule : Examen des «Vies des hommes illustres» de Plutarque; cf. Roland Barthes, Michelet, Paris, Seuil, (1954) 1995, p. 14.

(25) Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Livre XII, ch.iv., p. 523.

(26) *Le Peuple*, p. 66 : «J'ai connu plusieurs femmes distinguées qui disaient ne pouvoir bien penser, ni bien causer, qu'en faisant de la tapisserie».

(27) Ibid., p. 68.

Հ. ՄԱՀԱԿ ԺԷՄՃԷՄԵԱՆԻ ՄԱՀՈՒԱՆ ԱՌԻԹՈՎ

ՀԻՆԵՐԸ ՆՈՐ ԹԱՐԳՄԱՆԵԼ

Քանի մը շարաթ առաջ, մօտիկ բարեկամ մը հաղորդած էր Վենետիկի Միտիթարեան Միաբանութեան նորընտիր արքային՝ Հ. Մահակ ՃէմՃէմեանի ծանր հիւանդ ըլլալու իրողութիւնը: Աղբիւրը ստոյգ էր, սակայն լուրը իմ աչքիս յատուկ դժուարութեան մը կարելիութիւնը չէր տար: Չէ՞ որ Հ. Մահակ երիտասարդ մարդ էր, դեռ 60 տարեկանի չհասած: Եւ սակայն, ինչ կապ ունի տարիքը, երբ շատ աւելի երիտասարդ մարդիկ այլեւս վան...

Իսկ Հ. Մահակ ՃէմՃէմեան այլեւս չը կայ: Ծանօթացած էինք Վենետիկ, 1987-ի աւարտը: Առաջին՝ ամբողջ խումբին հետ կատարած շրջապտույտէն ետք, Վենետիկի համալսարանի հայագիտական ամսանային դասընթացքի ուսանողս ութ անգամ եւս արշաւեց դէպի Ս. Ղազար, «Իրիթ Ժողովուրդ» յատուկ առաքելու:

Գրեց՝ ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

Թեմը: Կարգ մը հետազոտական աշխատանքներու համար մեծաքանակ անմատչելի գրականութիւն անհրաժեշտ էր Արեւելիքի հետաւոր այս անկիւնը ծուրարած սկսնակիս, եւ դասերէն ետք՝ յետմիջօրէին տրամադրելի չորս ժամերը վանքին մէջ շատ քիչ էին կարիքներս դո՛հացնելու համար:

«Պահանջներ», որոնց դիմաց որպէս մատակարար ընդառնեց Հ. Մահակը: Անհուն համբերութեամբ, անկիւ մէկ առ մէկ կը գոհացնէր գիրքերու եւ թերթերու հաւաքածոներու բոլոր խնդրանքներս, կը պատճենահանէր նաեւ, մինչեւ որ, քառասուն մը այցելութիւններէ եւ որոշ մտերմ անցումէ ետք, այլեւս կը թոյլատրէր առանձինն օգտուիլ լուսապատճենահան մեքենայէն, երբեմն՝ կը մերժէր դանձել վնասելի գումարը, նաեւ՝ որոշ հրատարակութիւններ կը նուրբէր եւ ի վերջոյ, մէկ -- երկու առիթով թոյլ տուաւ ուղղակի բարձրանալ սենեակները եւ անձամբ փնտռել որոշ գիրքեր: Յետագային, մերթ ընդ մերթ պատասխանելով խնդրանքներուս, ճամբորդներով թէ նամակով պիտի ուղարկէր հարկաւոր ուրիշ նիւթեր: Այս բոլորէն ծնաւ թղթակցութիւն մը, կանոնաւոր, թէեւ ցանցաւ: Ծնաւ իր հին ու նոր գործերուն ընթերցումը, թեւեւ՝ ոչ այնքան խոր, որքան պահանջներ. մեր ուսումնասիրութեան դաշտերը զուգարդելութեան շատ կէտեր չունէին: Բայց, իրեն իմացական հարցերով հետաքրքրուող, պարտաւոր էի կարգալ, դէժ տեղեակ ըլլալ: Ի վերջոյ, սահմանափակուի ջնջել բաժին ինկած հոգակտորով, առանց գլուխը վերցնելու անկէ, կը նշանակէ մոռնալ, որ գոյութիւն ունի Իրիթաղունդը...

Ծնաւ նաեւ «Բազմավէպ»ին աշխատակցելու առաջարկս, զոր Հ. Մահակ չմերժեց, թէեւ խօսակցից փաստօրէն ոչինչ չէր որպէս տպագիր վաստակ: Աւելին, «անակնկալիկ մը» (իր խօսքն էր) ըրաւ՝ իմ առաջին աշխատակցութեանս կցելով բոլորովին անսպասելի խմբագրական ներկայացում մը («Բազմավէպ», 1-4, 1988): Վերջին՝ շնորհաւորական նամակը դրած էի անցեալ Սեպտեմբեր 20-ին. հասաւ իր ձեռքը, կարգաւոր արեւոր:

Այս տղերքը չեն գրուիր պարզ ոգեկոչումի համար: Կը գրուին նաեւ մտա-

հոգութիւն յայտնելու, Հ. Մահակի վաղաժամ անհետացումին առիթով, երբ հայկական բանասիրութեան տոհմին անուններ կ'երթան: Երէկ Պոլսը պեղող Գէորգ Բամպուրճեանն էր, այսօր՝ Վենետիկի խորքերը սուզուող Հ. Մահակն է, վաղը...

Մարդիկ, որոնք կոչուած են կատարելու ամենաանհաշիւ աշխատանք՝ հում նիւթը աշխարհի լոյսին բերելու, մանրակրկիտ պրպտումով առաջը պատրաստելու, լայնահուն բացեր կը գտնեն եւ իրենց արժանաւոր փոխարինողները չեն երեւիր: Մահաւանդ՝ հայերէն լեզուով:

Ողբ չէ ասիկա, այլ՝ պարզ հաստատում: Հազար ու մէկ բացատրութիւններ կարելի է տալ, անկասկած, որոնցմէ շատերը հարկը տոկոսով կը բաժնենք: Մահակն, բոլոր բացատրութիւնները անբաւարար են, եթէ չունին նաեւ զիրենք լրացնող գործնական մասը:

Ըսել, թէ այսօր Ամստերտիւն, Ալիւն-հաններ կամ Ալիւններ չեն ծնիր ճշմարտանման բան մըն է, բայց ոչ ճշմարտութիւնը: Կամ դո՛նէ՛ ճշմարտութեան կէսն է միայն: Ձեռն ծնիր, որովհետեւ բաւարար մթնոլորտ չունին: Կամ թերեւս կը ծնին, բայց չեն դարձանար պէտք եղածին պէս, որովհետեւ խրախոյս կը պակսի:

Հայագիտութեան բնագաւառին մէջ, ծրագրուած աշխատանք դոյութիւն ունի՞: Ահա հիմնական հարցը, զոր անհրաժեշտ է որպէս նպատակ ընտրել: Երեսուն տարի առաջ, երիտասարդ Գաբրիել Ե. պիտի. Սարգիսեանը (այսօր՝ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը) խիտ շահեկան յօդուած մը կը հրատարակէր «Հայագիտութեան հարցը Սփիւռքի մէջ» («Բազմավէպ», 1966), ուր կ'ընդգծէր հայագիտական աշխատանքի, գիտական թէ կազմակերպական, ծրագրուած բնոյթին կարեւորութիւնը: Հիմնուեցան բազում ամպիոններ հոս ու հոն, այլեւայլ միջոցներով, մակարդակներով ու թեւեւներով, կատարուեցան հարկաւոր հրատարակութիւններ: Ի՞նչ է այդ բոլորին արդիւնքը: Արդեօք կարելի՞ է առարկայական հաշուեկէիտ կատարել ամպիոններու գործունէութեան եւ փաստական արդիւնքին մասին: Ի՞նչ է ներդրումը, ի՞նչ է շահը, ի՞նչ է կորուստը: Ի՞նչ կը պատահի ամպիոններէ դուրս աշխատանքներու պարագային: Կը պակսի համակարգուած տեղեկագրութիւն մը, որ մեզի ցոյց տայ ո՛ւր կանգնած ենք:

Ուրիշ հարց: Հայերէն իմացող (կարգալ -- խօսիլ -- գրել) հետազոտողներու սերունդ ունի՞նք: Ո՞ր աստիճան աշխատանք կը տանինք այդ ուղղութեամբ: Համապատասխան վերաբերում մը կա՞յ: Պէտք չէ չփոթել հայ -- ու գիտութիւն եւ հայերէն -- ու գիտութիւն, բայց պարզ է, որ հայագէտ մը, մեր իւրաքանչիւր կայմանքներու բերումով, բաւական լայն կը կորսնցնէ, երբ հայերէնագէտ չէ: Նոյնը՝ երբ հայերէնագէտը հայագէտ չէ: Հայերէնը, ինչպէս Հայը, կենդանի իրողութիւններ են, ի տարբերութիւն Երիթաղունդի կամ Ասորեստանցիներու: Գիտացիներու կամ մանրագիտութեան մը: Երեւ տարի առաջ, գիտաժողովի մը ընդմիջումէն, Սմբերկայի մէջ, հայագէտի մը հետ զրոյցի բռնուեցանք ճաշի սեղանի շուրջ: Մահուս ու ազատութեան կը խօսէինք հայերէն, թէեւ զրուցակիցս ոչ--Հայ էր (նման պարագաներու կը դժուարանամ «օտար է» ըսել): Սոյդ պահուն, մեղի միացաւ ուրիշ հայագէտ մը: Ստիպուեցանք անգլերէնի անցնել, որովհետեւ մեր նոր գրուցակիցը... «Գեղարուութեամբ հայերէն կը խօսի եւ չի սիրեր խօսիլ»:

1995-ին Վենետիկի Սուրբ Ղազարի տպարանէն, Միտիթարեան Հրատարակչատան պիտակով, լոյս տեսաւ «Հատընտիր հայ հին բանաստեղծութեան» վերահրուած հատորը, Զուլալ Գաղանձեանի աշխատասիրութեամբ: Հատորը կը կրէ «Academia Armena Sancti Lazari» (Հայկական ձեմարան Սրբոյն Ղազարու) վերանորոգութիւնը եւ մաս կը կազմէ հետեւաբար Սուրբ Ղազարի Հայկական Ակադեմիոյ հովանաւորութիւնը վայելող հրատարակութիւններու շարքին: Հեղինակ -- թարգմանիչն ծրագրին էր, զրբին սկիզբը դրուած հակիրճ յառաջաբանին համաձայն՝ մէկտեղել «դէմ առ դէմ աշխարհաբար թարգմանութեամբ մեր հին բանաստեղծութեան լաւագոյն էջերը, ըսկիզբէն մինչեւ ԺԲ. դար»: Ներկայ հատորը այդ ծրագրի իրագործող շարքին առաջինն է: Կ'երկարի եւ դարէն (Պորենացի, Աղաթանգեղոս, Փաւստոս Բիւզանդ) մինչեւ ԺԲ. դար (Շնորհալի, Գրիգոր Տղայ): Զեւարկը ամբողջացնելու համար հաւանաբար երկրորդ հատոր մը պատրաստութեան մէջ է:

Թարգմանական ծրագրի մը ուրեմն, դրաբարէ արեւմտահայերէն: Վերը փակագծի մէջ յիշուած հեղինակներէն դատ երեւան կու գան Զեւոր Գլալ եւ Յովհան Մամիկոնեան, Է. դարու հեղինակ՝ Կոմիտաս Կաթողիկոս Աղեցեցի իր հանրածանօթ «Անձինք Նուիրեալք»ով, Գալիկ Գրիգոր (Մովսէս Կաղանկատուացիի Աղուաններու պատմութեան հանուած իր միակ ողբով), Ը. դարէն՝ Ստեփանոս Սիւնեցի, իր հեղինակած մէկ շարականով («Յարութեան աւագ օրհնութիւնք»), Մահակուխտ եւ Պոստոլիդուխտ Գողթնացի, Ժ. դարէն՝ Գրիգոր Նարեկացի (որուն յատկացուած է աւելի քան 120 էջ), Վարդան Անեցի («Վասն Կառացի Իմաստութեան Ներքող»), ԺԱ. դարէն՝ Յովհաննէս Սարկաւազ, իր ծանօթ ու

Վերջինս Հայ էր, հին մատենագիր ու նոր պատմաբան բնագրով ընթերցող ծանրակշիռ վաստակաւոր մը...

Երբորդ խնդիր: Ի՞նչ է մեր բուն նպատակը: Ակադեմական մրցակցութեան շուկային մէջ ներկայութիւնը ըլլալ, թէ մեր սեփական անցեալն ու ներկան ճանաչալ: Կարելի՞ է աշխատիլ առանց մշակելու անձնական շահախնդրութիւն մը որ եւ թական մղէ խնդիրներուն մօտեցալ, գիտական ամենաբարձր լրջութեան կողքին, ազգային ամենախոր կիրքով: Իսկ օտարներու պարագային՝ զիրենք կապել մեզի, իրենց ուսումնասիրութեան առարկայէն անդին: Ո՛չ կրթող dilettant-ներ պէտք են, ոչ ալ անդէմ գիտնականներ: Կիրքն ու գիտութիւնը անյարիր բաներ կը թուին: Անհրաժեշտը երկուքին հասահմանի մէջ, Ուկրնտներյի լատարակշիռ ներկայութիւնն է: Արտասահմանի մէջ, կը թուի որ ատիկա կը պակսի աստիճանաբար: Հետզհետէ հրատարակին կը տիրանայ արհեստավարութիւնը (professionnalisme), որ իր բոլոր ողջունելի կողմերով հանդերձ կրնայ յղի ըլլալ վտանգաւոր երեւոյթով մը. արհեստավարներու վերածումը արհեստավար-տեխնոկրատ (technocrate): Եթէ նման բան պատահի, թերեւս, հայագիտութեան անկումին նախադրուած է: Կամ, դո՛նէ, մեր բարձունքը կերպով հայագիտութեան:

Վերջինս հետ կապուած իրողութիւն մըն ալ կայ, որուն առաջը պէտք է առնուի: Ասիկա ասպարէզին մէջ տիրող, այսպէս կոչուած «մաֆիականութիւն» է: «Մաֆիա» թերեւս ծանր բառ մըն է, սակայն կը ծառայէ դէժ մօտաւորապէս բնորոշելու համար գոյութիւն ունեցող

ծամծումուած «Երդ Սարեկի» քերթուածով ու քանի մը շարականներով: Հատորին վերջաւորութեան դրուած են տասնեակ մը շարականներ: Ասոնց մասին թարգմանիչը կ'ըսէ՝ «Մեր ընտրութեան մէջ ուղեցիներ ըլլալ անաչառ, զուտ դեղարուեստական դնահատումէ մղուած: Չկրցանք հատորին մէջ շարականներու մեծ թիւ մը ընդգրկել պարզ այն պատճառով, [որ] իրեն բանաստեղծական յորինում ու արժէք՝ աւելին չդառնա»:

Այս վերջին նկատողութիւնը ցոյց կու տայ, թէ Զուլալ Գաղանձեան իր ընտրու-

Գրեց՝ ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

Թիւններուն մէջ առաջնորդուած էր դեղագիտական ճաշակէ մը, որուն սկզբունքները հոս չեն տրուած: Հաւանաբար տեղի ալ չէր գտնուէր տալու, քանի որ ինչպէս ինքը քանիցս կը չէտէ՝ դրականութեան գիրք մը չէ այս, այլ՝ հատընտիր մը: Պիտի դառնամ սակայն քիչ ետք այս ճաշակի եւ ընտրութեան հարցին:

Որեւէ այլ նկատողութեան առաջ, ի հարկէ, պէտք է ըսել որ յոյժ ողջունելի աշխատանք մըն է որուն ձեռնարկած է Զուլալ Գաղանձեան: Ընթերցողը գիտէ հաւանաբար, որ Հին Հայ գրականութեան մէկ մասը այսօր տրամադրելի ու մատչելի է գրաբար կարգադրողներուն՝ կա՛մ եւրոպական լեզուներով, այսինքն՝ անգլերէն, եւ ֆրանսերէն, կա՛մ ալ արեւելահայերէն: Հինգերորդ դարուն պատկառնող (կամ աւանդաբար այդպէս նկատ-

եւ անձնական նեղ շահերու շուրջ դարձող ցանց մը կամ ցանցանման բան մը, որուն մասին անուն-մականունով խօսելը բացառուած է, բայց որուն փաստերը կամ հետքերը ներկայ են տարբեր տեղեր, շահադրուած շրջանակներու մէջ խօսակցութեան նիւթ են, եւ որ ամէն բանէ վեր՝ կը վնասէ զարգացումի աշխատանքներուն: Երբ մարդիկ, այս կամ այն գիրքին տէր-տիրական ըլլալէ ետք, օրինակ, կը փորձեն իրենց կամքը պարտադրել՝ իրենց յաջողականութիւնը իրենց ուղած ձեւով ապահովելու նպատակով, շատ վտանգաւոր վարքագիծի մը հետեւող կը դառնան: Աւելին, պէտք է հակադրել յանձնապատասխան անան կեցուածքներու դէմ:

Հայագիտութիւնը պէտք ունի մարդոց, որոնք հաճոյքին կիրքը վայելեն: Հրաշխայ Ամստերտին նուիրուած իր յուշերուն մէջ, հանդուցեալ բանասէր Գառնիկ Ստեփանեան կը բերէ դրուագ մը, երբ ան, Փարիզ ուսանելու միջոցին, կերպով մը իր ծայրայեղ աղքատութեան դարձան դոնտիւ համար, գիշեր մը մինչեւ լոյս չողեկառել տարը վաճառներու պատահանները կը լուար, իսկ յաջորդօր՝ Սթրասբուրգի մէջ լեզուաբանութեան միջազգային գիտաժողովին հայերէն «նպատ» բառի ստուգաբանութեան շուրջ զեկուցում կը կարդար:

Ամստերտ ունէր հաճոյքին կիրքը: Ու նաեւ՝ կիրքին հաճոյքը:

Հ. Մահակ ՃէմՃէմեան բանասէրն ու հայագէտը եւս այդ կիրքին նուիրեալն էր: Մաղթենք, որ զայն ասպարէզ ընտրողներու թիւը շատնայ յետագային:

ուած) հեղինակները սկսած են թարգմանուիլ ուսուցիչն եւ արեւելահայերէն անցեալ դարու վերջաւորութեան: Բարձր մակարդակ վերահասարակութիւններու արժանացած են այսպէս Մարկսիստական ձեռնարկ թարգմանուած խորհրդային եւ փառաբանող: Այնչուստ Հայաստանի ակադեմիական եւ պետական մեքենան, ինչպէս համալսարանական պէտքերու տարողութիւնը, կը բացատրեն երեւոյթը: Միջնորդեալ արեւմտահայերէն՝ գրեթէ ոչ չինչ մատչելի էր պատմագիրներէն: Ընդամենը՝ եղբայր Վարդանանցը ունինք, դարակիրներն Կրիկիոյ մէջ տպուած, հասարակութեան ուղարկութեան չարժանացած արեւմտահայերէն թարգմանութեամբ մը, որ այսօր՝ ամբողջովին անգոյնացել է: Վերջերս միայն Պէյրութ սկսած էր լոյս տեսնել նաեւ արեւմտահայերէն լեզուով հայ դասական պատմագիրներու շարք մը (չորս հատոր հրատարակ իջած են ցարդ), բայց թարգմանուած... արեւելահայերէն ծանօթ փոխադրումներէն, եթէ չենք սխալիր: Ինչ որ անշուշտ ինքնին մեղք մը էլ էր, եթէ հարցը այդ գործերը աշակերտներուն եւ հասարակ ընթերցողին մատչելի դարձնեն էր: Ճիշդ է, որ յիշուող տարիքի վեր՝ Սփիւռքի (առաջին հերթին՝ Միջին Արեւելքի) հայ դպրոցներուն աշակերտները հայ պատմագիրները կը կարդային (եթէ կարդային) արեւելահայերէն եւ արեւելահայերէն ուղղագրութեամբ: Ինչո՞ւ է, պիտի ըսէք: Ասոր ալ պէտք է վարժուի՞նք հետզհետէ:

Այս նկատողութիւններուն պէտք է աւելցնել այն պարագան, որ Սփիւռքը երբեք չէ թարգմանած ու չի թարգմանիր: Յաճախ առիթը ունեցած եմ այս ցաւալի երեւոյթը մատնանիլ ընելու: Ուրիշ առիթներ ալ կը ստեղծեմ, եթէ պէտք ըլլայ: Լրջօրէն գրականութիւն է մէջ թարգմանած օտար լեզուներէ, ըսենք՝ Ղազիկեանէն ի վեր: Պէյրութ եղած են քանի մը անխմստ եւ ձախող թարգմանութիւններ, միայն ու միայն դաստիարակչական պէտքերուն համար: Թարգմանական արարքին իմաստն իսկ կորսուած կը սեպուէր արեւմտահայ լեզուաբանութեան ներս: Ուր մնաց զբաղաւն զգալի արեւմտահայերէն թարգմանելը: Պատճառներէն մէկը անշուշտ այն է, որ Սփիւռքը դուրսէն եօթնասուն տարիներուն ընթացքին, ամէն մարդ իր գործին կը նայէր: Փարիզի դրոշմները տեւական ստեղծարարական ճգնաժամին մը մէջ կ'աւարէին: Ժամանակ չունէին զբաղուիլ զարգելու: Պէյրութը «թարգմանութիւն» բառին իմաստն իսկ խեղճութեանց եւ ամբողջ Սփիւռքի մէջ, չնորհիւ իր առաջնորդի դիրքին, յաճողեցաւ իր օգտապաշտ ոգին տարածել: Հոն ժամանակը կար, պէտքը չէր զգացուի: Իսկ Միջին թարեանները, որոնցմէ պիտի սպասուէր նման նախաձեռնութիւն, Ղազիկեանէն ետք այլեւս կորսնցուցած էին գրական աշխարհէն ներս ամբողջ կեանքի մը ներդրումը կատարելու կամեցողութիւնը: Եւ քանի որ իրենք զբաղաւն զրուածները կը հասկնային, ալ ի՞նչ պէտք կար զբաղաւն աշխարհաբար լեզուներէ: (Այս տեսութիւնը, որ իր մէջ կը պարունակէ Սփիւռքի իմացական պատմութեան մը կորուզում, ուրիշ օր մը եւ տարբեր առիթով՝ կ'ուզեմ շարունակել եւ ընդարձակել):

Յետոյ՝ ամէն մարդ գիտէ զբաղաւն աշխարհաբար թարգմանելու հսկայ գեթաւորութիւնը: Որ շատ աւելի զգալի է, երբ այդ աշխարհաբար արեւմտահայերէն է: Ինչո՞ւ: Որովհետեւ ի հեծուկս ամենայնի՝ արեւմտահայերէն աշխարհաբար, իր գրուած ու գոյտ գրական տարբերակով, չափազանց մօտ է զբաղաւնին, մօտ է մասնաւոր՝ իր բառապաշարով: Կրկին՝ ինչո՞ւ: Որովհետեւ Միջին թարեան հայերէնը ստեղծուած է անմասամբ: Ի՞նչ կը թարգմանէր ուրեմն երբ կը թարգմանէր: Քերականական ձեւերը եւ աստիճային դարձուածքները: Մնացեալը խորքին մէջ պէտք չունի թարգմանելու, քանի որ գրական արեւմտահայերէնին սկզբունքներէն մէկը եղած է իր ամբողջ տեւողութեան ընթացքին՝ բաց մնալ զբաղաւնի բառակազմութեան հնարաւորութիւններուն:

Ինչ որ կը նշանակէ մէկ բան. որ անգղար կրկնակի թէ եռակի վտանգի մը ենթակայ է, երբ զբաղաւնի գրուած գործ մը թարգմանուի կ'ընէր: Նախ՝ յարասութեան վտանգը կայ, ինքնին հասկընալի: Երկրորդ՝ կայ բացատրողական ըլլալու վտանգը, որ ֆրանսերէն՝ *décalage* կ'ըսուի եւ հայերէն՝ ճապարկում: Իսկ երրորդ՝ պարզ եւ մեկին կրկնողութեան վտանգը, երբ նոյն բառերը, բառային նոյն բարդութիւնները կը պահէ թարգ-

մանութեան մէջ: Այս երրորդ վտանգը շատ զգալի է, երբ գործ ունի լեզուականօրէն ստեղծարար հեղինակի մը հետ, ինչպէս Նարեկացիին պարագան է, իր անհամար քառակերտութիւններուն պատճառով: Ամբողջովին պատահական (եւ շատ պզտիկ) օրինակ մը կը վերցնեմ ահաւասիկ ԶԼ. «Բան»-էն գլուխ բ., երբ Նարեկացի կ'ըսէ՝ «աշխարհաբար բողոքի», ի՞նչ պէտք է ընել զիմացը: Հաստատուած կրնաք պահել ինչպէս որ է: Ի վերջոյ՝ նոյնքան (կամ նոյնքան քիչ) իմաստ ունի այն արեւմտահայերէն գրական աշխարհաբարով, որքան՝ զբաղաւնի մէջ: Կրկնողութեան փորձութիւնը հոս՝ անխուսափելի է: Կրնաք նաեւ բացատրողական կամ յարապակեան տարբերակ մը որդեգրել: Այս պարագային՝ ալ չէ եղած Զուլալ Գաղանձեանի լուծումը: «Ի լուր աշխարհի բողոքող»։ Այստեղ՝ զբաղաւնի ձեւ մը կը փոխարինուի ուրիշով մը, եւ «բողոքող»-ն է, որ կը մնայ գոյտը հասկնալի: Վաղէն Գեղեցեանը, որ արեւելահայերէն թարգմանութեան մէջ, գրեթէ «ամբաստանող» մի աշխարհաբար: Տրապիզոնցիին նոյնպէս՝ «աշխարհաբար բողոքող»։ Ինչի՞մէջ կը կայանայ ուրեմն զբաղաւնի աշխարհաբար անցնող թարգմանիչի մը գրաւականը: Նոր լուծումներ գտնելուն մէջ հարկաւ, հոս ուր աշխարհաբարին ընձեռած միջոցները եւ զբաղաւնիները կը տարբերին իրարմէ: Այս էական գործաւորութեան վերաբերեալ, Զուլալ Գաղանձեան իր յարաբանին մէջ կարճ նշում մը ունի: «Թարգմանութիւններուն մէջ ջանացած եմ մնալ գոյտը եւ ճշգրիտ, առանց չեղելու բնագիրէն: Այս իսկ պատճառով, աշխարհաբարը յաճախ այնքան ալ գեղեցիկ չի ներկայանար, յատկապէս՝ ամանակաւոր քերթուածներու պարագային»:

Զեմ կրնաք դժբախտաբար աւելի մանրամասնել այս հարցը ներկայ համադիրին մէջ: Քիչ անդին պիտի տամ օրինակներ, ու պիտի ձգեմ որ ընթերցողը դատէ հրամցուած թարգմանութիւնները եւ անոնց մէջ որդեգրուած լուծումները: Ըսեմ միայն, որ այս վերքը առաջին փորձն է արեւմտահայերէնով, որ առիթը կուտայ մեղի այս տեսակի հարցերու շուրջ խորհրդածելու: Այո՛, արեւմտահայերէն աշխարհաբարը պէտք ունի մշակուելու, պէտք ունի մտածուելու, որքան ալ զբաղաւնի թուի այս վերջին պահանջին բաժնեւորը: Մտածուել այս պարագային՝ դիմադրութիւններէն է, տեսական թէ կիրառական, ուրիշ լեզուներու եւ լեզուաբանութեան մէջ իրադրութեան հետ: Պէտք ունի հնչեցուելու: Կ'ուզեմ լաւ հասկցուիլ: Իսկան կէտ մըն է այս մէկը: Եւ հասկցուելու համար, օրինակով մը պիտի խօսիմ: Գիտենք, որ ցայսօր չկայ Աստուածաշունչի չնորհեով թարգմանութիւն մը արեւմտահայերէն: Երբ եկեղեցիի պատերէն ներս երբեմն՝ Նոր Կտակարանի աշխարհաբար ընթերցումները կը լսենք, կը տառապի մեր ականջը: Պատճառը այն չէ միայն, որ վարժուած ենք նոյն հատուածը զբաղաւնի լսելու: Ա՛յլ: Այն է, որ միջնէն այսօր թարգմանիչ մը չէ գտնուած, որ կարենաք արեւմտահայերէնի յատուկ հնարաւորութիւններուն ամբողջական դիտակցութեամբ՝ կըտուեալով, սեղմ ու հարուստ լեզու մը հրամցնել: Ասոր տեղը ունինք ճապարկ, թույլ, երկարաբան, անկշտով թ, տիրաբարառ հնչողութիւն մը ու հնչեղութիւն մը մեր եկեղեցիներէն ներս: Ամենահատուցեալը վերջնապէս անհաւատ դարձնելու ատակ լեզու մը, երբ աշխարհաբար է: Որովհետեւ մէկը չէ խորհած թարգմանութեան մը հնչեղական պահանջներուն մասին: Երեւոյթ մը, որ կը յուսահատեցնէ զիս: Այս է պատճառը, որ այսօր հիշադր տեսնելով Զուլալ Գաղանձեանի փորձը զբաղաւնի յարաբանութիւնը աշխարհաբարի թարգմանելու: Իրմէ առաջ, Նարեկացիին միայն արեւմտահայերէն թարգմանուելու արժանացած էր, եւ այն ալ՝ առնուադին երբ անգամ եւ ո՛չ անպայման յաճող կերպով:

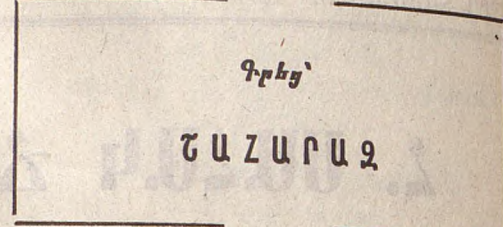
Բայց իրապէս զբաղաւնի բանաստեղծութիւնը: Հոս է, որ յանկարծ տարակոյս մը կը մտնէ մէջս: Ի՞նչ ունինք իրենց զբաղաւնի բանաստեղծութիւն: Նարեկացիին, որ մեծ տեղ կը զբաղէ այս հատորին մէջ, Շնորհալին (չորս էջ «Յիսուս Որդի»-էն, երբ էջ «Ողբ Եղեցի»-էն, անշուշտ՝ «Առաւուր լուսոյ» եւ «Աշխարհ ամենայն», երկու շարական, երկու տաղ, առականք, ընդամենը՝ երեսուն էջ): Թարգմանիչին ժողովարարութիւնը կը մատնէ իր վերապահ կարծիքը, չըսելու համար իր հակակրօնութիւնը, Շնորհալիի մեծակառուց միաւորներուն նկատմամբ:

ՓԻՓԱՍՕ՝ ԱՌԱՍՊՈԵԼԷՆ ԵՒ ՀԱՄԲԱԻՆ ԱՆԴԻՆ

Իրերայաջորդ ցուցահանդէսները, որոնք վերջին տարիներուն նուիրուեցան Փապլո Փիքասոյի (1881 -- 1973), իր գործունէութեան աշխարհային երեսակները ներկայացնող, կը հաստատեն թէ ազանացի երկնողը կը շարունակէ մնալ 20-րդ դարու ամէնէն աւելի հետաքրքրութիւն շարժող արուեստագէտը: Ասոր մէջ իրենց կարեւոր դերը ունին Փիքասոյի կերպարը, իր անձնական կեանքին որոտները ինչպէս եւ իր թողած նիւթական մեծ գիժառանգը: Ասոնց վրայ երբ աւելնան ժառանգական բարդ հարցերը (քանի Փիքասո կտակ էլէր ձգած), այս բոլորին հրապարակայնացումը ինչպէս եւ իր գործերուն չափազանց մեծ դրամարներով վաճառուիլը, բաւական նիւթ կը կազմուի մարդկային լայն խաւի մը հետաքրքրութիւնը շարժող:

Այսօր, զեղարուեստական մարզը ներկայի առած, Փիքասոյի վարքը ի՞նչ հանգամանքով կը ներկայանայ: Ան որքանով մարդոց նկարչական ըմբռնումը կը սրէ կամ կը սառնա՞նք անոր յառաջատու եւ պահանջն է իր յիշատակը կենդանի պահողը, իր անձին հետ նոյնացում մը ընդգրկող, կամ թէ քարոզչական դրոյթն է, իր համարը սնուցանող: Ներկայ ցուցահանդէսը, իր գիտնականութեան նուիրուած, առիթը կը հանդիսանայ այս եզակի պարագային անդրադառնալու, աւելի յստակ տեսնելու եւ դնահատուելու ճիշդով մը, քանի որ ձգտելու գտնելու եւ աւելի լաւ հասկնալու, հասնելու համար էականին, բլրեղացման,

որպէս հետզհետէ վերանորոգող դիտակցութեան մը եւ ճանաչողութեան մը արտայայտութիւնը: Եւ չկայ արուեստագէտի վարք որ, ուշ կամ կանուխ, չեն



Թարկուի գտման, սեղմ կամ լայն ծիրով, ըստ իր աշխատանքին նորարարութեան եւ իր յղացքի զօրութեան:

Փիքասո, նկարչութեան ուսուցիչի զաւակ, զեղարուեստական արտակարգ ընդունակութիւն ցոյց կու տայ, իր մանկութենէն իսկ: Մեղի հասած իր պատանեկան առաջին պատաստները կը վկայեն երկնողին կատարողական ակնառու հասունութեան մասին: Նկարչական այս հատկութեան կողքին, այն ինչ որ սկիզբէն իսկ առաւելագոյն կերպով կը յատարարութիւն է եւ իր գիծին ճշգրտութիւնն ու հեղինակութիւնը: Ասոնց կընդհանրապէս արտայայտչական լիցքը զոր կը տածեն իր նկարները, կերպարներու դէմքերէն եւ դիքաւորումներէն թլոյն: Սակայն, Փիքասոյի սկզբնական շրջաններու գործերը հետեւորդի աշխատանքներ են, որոնք աչքի առաջ ունին դասական կամ ժամանակուայ դպրոցներուն օ

Շարականներուն մասին՝ վերը տեսանք թարգմանիչին կարծիքը: Քիչ բան աւելցնել չնորհ գտած է իր աչքին: Բայց այն ատեն ի՞նչ մնաց: Քանի մը մանր մունց հեղինակներ (Դաւթիկ, Սահակ-Գուրգէ) կամ նորագիտ հանձարներ, Վարդան Անցի, Գրիգոր Տղայ: Առաջինը շատ մեծ նշանակութիւն մը ունի Զուլալ Գաղանձեանի համար, ինչպէս գիտենք իր նախորդ ուսումնասիրութիւններէն: Իրեն յիշուելու արժանի բանաստեղծութիւն ունինք ուրեմն Նարեկացիին, Անցիին եւ մանր մունցներէն՝ Գուրգէ: Նորիք քանի մը շարական եւ քանի մը տաղ Շնորհալիին: Ինչո՞ւ կը լեցուի այս հատորը այդ պարագային:

Հոս է զբաղմունքը: Առաջին բաժինը ամբողջութեամբ զբաղուած է ինչպէս ըսի՝ պատմագիրներով, երեսուն էջ խորհրդային, քանական էջ՝ Ազաթանգեղոս եւ Յովհան Մամիկոնեան, ու մանաւանդ՝ գրեթէ վաթսուէ էջ՝ Փառապետ: Ի՞նչ է բացատրութիւնը այս երեւութական զարտուղութեան: Ահաւասիկ պատասխանը խորհրդային պարագային: «Բանաստեղծութեան այս "Հատընտիր"ին մէջ... գայն կը ներկայացնենք վկայողի իր դերով:... Իր Պատմութիւնը գրելու համար, զանազան աղբիւրներու կողքին, օգտագործած է նաեւ ազգային բանահիւսութիւն, երգ ու զրոյց... բայց չէ փոխանցած զանոնք հարազատօրէն» (էջ 12): Խորհրդային լայն հատուածներ ներս կ'առնուին բանաստեղծութեան այս հատընտիրին մէջ, որովհետեւ ան մեր հին արեւմտահայութեան պատմութիւնը իր կիւղէն է, գոնէ անուղղակի կերպով: Ասոր հիման վրայ, Զ. Գաղանձեան կը հրամցնէ հոս ո՛չ միայն բուն «բանահիւսական» կտորները, այլեւ Հայկի եւ Բելի, Արամի, Արա Գեղեցիկի եւ Շամիրամի վերաբերեալ կտորները, այսինքն՝ պատմականացած զիջարանութեան մը հետքերը, թէ եւ ասոնք խորհրդային իսկ խոստովանութեամբ գոտանական ընդթիւ չունին: Փառապետին տրուած տեղն ալ նոյն ձեւով կը բացատրուի: Նորէն կը մէջբերեմ. «Ո՛վ ալ ըլլայ խմբագրող այդ հեղինակը (Փառապետ), մեծ գրագէտ մըն է սակայն, տեսակ մը դիւրագիտեղական բանաստեղծ, քան պատմագէտ:... Իր գրքին մէջ գործող անձերը... աւելի ազգային դիւցազներգական բանահիւսութեան մը հերոսներն են, քան պատմական կամ այլ որեւէ տեսակի գիրքի մը գլխաւոր գերակատարները: Այս իսկ պատճառով՝ Փառապետի գործը իր լաւագոյն էջերով,

մեծ մասով կ'ընդգրկենք այս "Հատընտիր"ին մէջ» (էջ 112): Եւ հիմա երեք նմոյշ թարգմանական, Առաջինը Փառապետին:

«Եւ Դրատաւաւ արքունի
հրովարտակով թիկնապալիս
Անշուշտ բերդը գնաց, եւ
տեսաւ իր բնիկ տէրը, ազատ արձակեց
Արշակը երկաթէ կապանքներէ,
ձեռնակապեղէն, պարանոցի շղթաներում
օղակներէն, գլուխը լուաց
եւ յոգնուց գայլն:
Եւ հագցուց անոր ազնիւ պատմունքներ,
ուրախ սեղան շտկեց անոր եւ նստեցուց
գայլն՝ առջեւ դրաւ քաղաքապալայի
ընթրիք, եւ առջեւ դրաւ գինի,
ինչպէս որ պէտք էր
քաղաքներու համար. գուարքացուց
եւ միջիւրեք, եւ գայլն ուրախացուց
գուսանքներով»:

Երկրորդ՝ Շնորհալիի «Երգ Արեւադալի»-էն:

«Լո՛ւս, արարիչ լոյսի, առաջին լոյս,
Անմատչելի լոյսի մէջ բնակող,
Հայր երկնային՝ լուսնդ ձեռքդ դառն
օրհնում»:

Առաւուսեան լոյսի ծագելուն
Ծագէ՛ մեր հոգիներուն մէջ իմանալի
լոյսը:

Երրորդ՝ Նարեկացիին (բան Թ., դժ. լուս ա.):

«Եւ այդ, քեզի արժանի
ի՞նչ բաւարարեց շարադրեմ
Ողբերգութեան այս մատնանի
աղօթքներու կտակին մէջ,
Ո՛վ քշուառ անձս, աղօթալից,
Եւ խօսքերուն պատասխանելու մէջ՝
անբարբառ
Անպիտան՝ Աստուծոյ եւ սուրբերու
մասնակցութեան:
Որովհետեւ եթէ ծով մը անբող միջանի
գայլին փոխեմ,
Եւ քաղաքիս ասպարէզներով ընդարձակ
գաշտերը
Մագաղաթի մակերեսին տարածութիւնը
նկատեմ,
Եւ անթիւ անտառներու ու շարներու
եղեգները
Զատ գառ գրիչներու վերածեմ,
Կուտակուած անօրէնութիւններու մէկ
մասն իսկ
Պիտի չկարենամ գրի առնել»:
Մ. Ն.

մօտեցումով նկարագրած երկերուն մէջ Փիւքասոյի ինքնատուրութիւնը երեւան կու գայ հակայ կերպարներ պատկերելու յրգացողով, բան մը որ զինք կը զատորոշէ դասականութեան հլու կրկնումէն, Տըրէնով մարմնաւորութեամբ։ Սակայն, առանց այս հակադրութիւն, ռուս մարմիններուն եւ անդամներուն, կիրարկուած քրտնաճարին նկարելակերպը եւ դասական ստուերալոյսի զրոյթը զինք փաստօրէն պիտի դարձնէին, իր կարգին, աւանդապաշտ։ Բայց, 1925-էն սկսեալ, Փիւքասո խորանարդապաշտ ոճէն մեկնած, կը ներկայէ կերպարներ որոնք կը դառնան հարթ մակերեսներով կառուցներ։ Ասոնք հետզհետէ կը կորսնցնեն իրենց ներկայացուցչական կազմը, վերածուելու համար երեւակայական դերակատարներու, կարծէք առաձգական եւ կերպրելալ նիւթէ մը կազմուած ըլլան, որոնք կրնան խմորի նման ոլորուն, դարձկարճիկ եւ կանուղ ձեւեր ստանալ, մարմնակազմական նոր կառուցներով եւ համադրումներով, մինչ ուրիշներ ոսկրատիպ տարրերով յղացուած են։ Ասոնք նոյն ատեն կը զոյգուեն խառնածին տեսք մը, երազային, բազմիմաստ եւ փոխաբերական, որոնք կ'անարկեն ուրիշ բաներու, երբեմն անձնաւորներ, խորհրդաւոր։ Ասով Փիւքասո կը զուգահեռ գերիբազաւորութեան, առանց լիովին անոր յարելու։

Փիւքասոյի մօտ, «Հայ եւ պոզման» սեղանի վրայ» փոխաբերական առաջին պարագան անմիջական հետեւանք չունենար եւ ոչ ալ համակարգի մը կը վերածուի։ Միայն 1913-ը «Բազմաթիւն» նստան կիւն» (Կանց հաւաքածոյ), կրկին նման հակում ցոյց կու տայ։ Այլ նկարիչ մըն է որ այդ քայլը կ'առնէ։ Արդարեւ, ձորձօ տէ Բիրիքօ, բնագոյնական նկարչութեան կերտիչը, 1910-ական թուականներուն փոխաբերական յղացողով պատկերային նոր արուեստի մը ծնունդը կու տայ, այլապէս իրենց կամ երկրաչափական տարրեր կազմուած կերպարներ ներկայելով։ Երբ նկարի առնուի գերիբազաւորութեան կազմումին մէջ տէ Բիրիքօյի դերը, բնական կը թուի որ, 1920-ական տարիներու վերջերէն սկսեալ, Փիւքասոյի որդեգրած կերպարային փոխաբերական յղացքը գերիբազաւոր ճանդամանք ստանայ։ Սակայն իր գերակատարները աւելի կերպարական են եւ արտայայտական։ Աւելին, ինք դանդաղ կ'օժտէ «սարսափազդու» աչքերով, ձեւով մը որ նախապէս գործարկած էր 1906 -- 1908 տարիներուն, նախնական արուեստին մէջ կրկին տեղ կը գտնէ ոգրեղական ներկայացումը՝ աւելի շեշտուած կերպով։ Եթէ 1906 -- 1908-ի կառուցապաշտ շրջանին («Ալիսիան» օրիորդներով) իր դադարաւորութիւնն հասնող, ասիկա կը յայտնուի կերպարներու մարմնակազմական յայտնաբերումով, Փիւքասոյի որդեգրած այս նոր ընթացքով ան երեւան կու գայ ոչ միայն մարմիններու տարանջատումով ալ նաեւ՝ կերպարներուն բերաններով, որոնք դադանային բնութիւնով կը ստանան, իրենց լայն բացուած «երակ»ներով եւ սրածայր կամ տրորոգ ակունքներով։ Այս հորիզոնով է որ Փիւքասո կը ձեռնարկէ որդերգական շարքի մը, որ նիւթ կ'ունենայ խաչելութիւնը, գերմանացի Կոնիւնցիտի (1470/80 -- 1528) գործին վրայ հիմնուած։ Յաջորդական գծանկարները, այս բնանկարը շօշափող, մշակման իրենց այլադրութեամբ դուշէ Փիւքասոյի ամէնէն յղացողական գործերն են, խորանարդապաշտութեանց ետք։ Հանդուրան մը եւս եւ Փիւքասո, թերեւս, նուաճէր նկարչական առաւել ծաղկում մը, եթէ անցնէր պատկերայնութեան սահմանը եւ ընկալելի վերացապաշտ գործերով, որ այս գծանկարներուն մէջ կը յայտնուի։ Սակայն,

անգամ մը եւս, Փիւքասո կ'երկնոտի անյայտօրէն, բնագոյնական վերացումէն, ինք որ այդքան կապուած է գետին եւ նիւթի հետ։

1930-ական տարիներէն սկսեալ, կերպարային իմաստով, Փիւքասո ինքնատուրութեան յաւելում ձեւ մը կը կիրարկէ երբ, հակառակը իր նախկին շրջաններուն, աչքերը, քիթերը, բերանները, ականջները եւ մարմնական մասերը կը տեղափոխուեն ըստ կամու, խախտելով անոնց բնական համադրութիւնը եւ կազմողական բնութիւնը։ Այս ձեւով սակայն, իր արուեստին շեշտորակուն էութիւնը եւ ոճականացումը աւելի կը շեշտուին, երբ այդ աչքերն ու քիթերը, տասնամեակներու երկայնքին, միօրինակ կիրարկուած մը կը դառնան, մեքենական։ Փիւքասո կը վերանորոգուի միայն պատկերային եւ կերպարային իմաստով մինչ, նկարչականօրէն, կ'որդեգրէ ուղի մը, սեւ ու լայն շրջագծերով (3) եւ դունաւոր հարթ մակերեսներու օգտագործումով որ, խորքին մէջ, մէկտեղումն է 1906 -- 1907-ի եւ զտեալ խորանարդապաշտութեան ներկայակերպին եւ գործի մը կը կիրարկէ, ի բաց առեալ վերջին տասնամեակներու այն գործերը որոնք մէջ, զրեթէ ջնջելով սեւ գիծերը, կը գործարկէ դունային «խորճային» շաղկապներ եւ որոնք, իրենց ծաւալով, երկնքանդ հակայ գծանկարներու կը նմանին։

Այս վերջին բնութիւն գործերով, Փիւքասո կրկին կը նայի դէպի անցեալ, թէ՛ որպէս բնանկար եւ թէ՛ որպէս նկարչակերպ։ Ինչ կը վերաբերի բնանկարին, ինք կը վերածափէ արուեստագէտն ու իր բնորոշիչի նիւթը, իր մօտ 1910-ական տարիներուն երեւան եկած։ Ասոնց առնութիւնը կը մեկնաբանէ դասական կարգ մը վարպետներու գործերը, ինչպէս Փուսէնի, Էլ Կրէքոյի, Վէլասկոյի, Ռամպանթի, Տըլաքոնայի, Գուպիէի եւ Մանէի։ Կը պատկերէ նաեւ այլապէս կերպարներ, դիմանկարներ, տեսարաններ եւ տարփային գործեր։ Իսկ նկարչականօրէն, այժմ իր նայուածքը կ'երթայ դէպի արտայայտապաշտութիւն եւ վայրենապաշտութիւն, ոչ որպէս դունային արտայայտապաշտութիւն (հակառակ իր օգտագործած վառ եւ պեսպետուն, եռանդներուն) ալ՝ որպէս վրձնի կիրարկման գործի։ Այս ընթացքով, կը թուի թէ Փիւքասո անգուսպ կիրքով եւ մէկ շունչով գոյները տարածած կամ տեղադրած ըլլայ։ Վրձնահարուածը այնպիսի արագաշարժութիւն կը մատնէ որ կարծէք նկարիչը, նկարելու տեղէնն ընտելած, ժամանակը չէ ունեցած եւ կամ անհրաժեշտ չէ գտած իր աշխատանքին նկարչական խորքը եւ պատգամը աւելի խորացնելու եւ յղկելու (4)։ Ասով, անոնցմէ գէթ ոմանք գիւրի կը թուին, ճշան (5), քմայքոտ եւ մակերեսային, որոնց մէջ նկարիչին բազմակի շարժումը կը յայտնէ ծեղունի, Փիւքասոյին կենսականութիւնը, թերեւս որպէս սպառնաց թէ տարիներ չեն խորանկար իր խանդն ու կորովը։

Բայց, ի վերջոյ, երբ Փիւքասո ուղիղ կը նայի մօտալուտ մահուան, նախկին շունչը չորս տասնամեակներու բազմաթիւ գործերու կերպարներուն դիմակային նայուածքները կը փոխարինուին արտայայտութեամբ մը՝ որ թերեւս իր ամբողջ սպառնալիքին ամէնէն խորաթափանցը ըլլայ։ Ասիկա կը պարզուի երբ Փիւքասո կ'իրագործէ 1972-ի «Ինքնանկար»ը։ Այս դունաւոր գծանկարը կը ներկայացնէ ծեղունի գէմը մը, որ կարծէք անդաշտիմեան երեւում մը ըլլայ։ Ասոր ուղիղ նայուածքին մէջ սարսափ մը կայ։ Ինքն իր՝ մէ՞, կանքէ՞, մահէ՞ն թէ մեղմէ՞։ Եւ կամ թէ սարսափող մե՞նք իսկ ենք, երբ անոր կը նայինք։ Երբ զայն կանխող գործերու պարագային նկարելը դեռ «խաղ» մըն էր գուցէ, այստեղ Փիւքասո լքած է զայն, համոզուած ըլլալով եւ համակերպելով այն իրողութեան որ մահը քայլ մը անդին է եւ, նախապէս զայն անտեսելու եւ հեղեղելու ինքնախաբէութիւնը կանգ պիտի առնէ, շուտով, սպառնացող մահուան ամենագործութեան դիմաց։ Այս ինքնանկարը կը թուի հակապատկեր ըլլալ անոր գործ Փիւքասո նկարած է 1907-ին (Փրակ, Աղբայրի Սրուեստարան)։ Երկու գէմքերուն հատու եւ երկար դիմերը նոյնն են եւ աչքերը նոյն խոշորութեամբ բացուած են։ Սակայն, մինչ 1907-ի պատառը կը ներկայացնէ կորովալից երիտասարդ մը, ամբողջ ասպարէզը իր դիմաց, երկրորդը կը պատկերէ իր վերջին եզրին՝ հասած ծերունի մը։ Այս երկու գործերը կը փակագծեն երկար կեանք մը որ, իր հակասութիւններ

ով եւ վերելալայնութեամբ, ըլլան անոնք կենցաղային կամ գեղարուեստական, իրենց անջնջելի հետքը ձգեցին մեր դարու արուեստին վրայ։ Ահարկու բայց իր նուաճումներով աննախընթաց դար մը, որուն ընթացքին Փիւքասո մաս կադմեց արուեստագէտներուն, որոնք ներկատի ունեցան ժամանակուան հարցերը եւ մարդկային դոյութեանական տաղանապը եւ դանդաղ ներկայացուցին, մեկնաբանեցին եւ արտայայտեցին, պատկերային արուեստին մէջ գտնելով անոնց հարազատ ցոլացումը։

**

Փիւքասոյի մահէն չորս քսանհինգ տարի ետք, ոմանց կողմէ ինք կը նկատուի արդի արուեստը ստեղծողը եւ զայն կադապարողը։ Բայց ասիկա որքանով կը համապատասխանէ իրականութեան։ Իր «յարատեւ ներկայութիւն»ը, որուն իր ամբողջ էութեամբ կը ձգտէր, կ'արդարացնէ՞ նման գնահատում մը։

1906 -- 1908-ի կառուցապաշտ գործերով, որոնցով Փիւքասո մուտք կը դործէ 20-րդ դարու արուեստին ներս, ինք կ'առնէ աննախընթաց քայլ մը, որովհետեւ ցարդ ոչ մէկ նկարիչ, Սէրանէն ետք, ձեւին տուած էր նոյնքան ուժակալութիւն։ Ասով Փիւքասո ինքզինք կը հաստատէ որպէս առաջնակարգ ձեւակերտող մը։ Վասիլի Բանտինսքի, 1912-ին հրատարակուած իր համարաւոր գրքին մէջ (6) Փիւքասոն կը նկատէ ձեւի վարպետը, մինչ Մ'աթիսը՝ գոյնի։ Նկատառումը դիպուկ է, մասնաւոր որ յաջորդող տասնամեակները այս մէկը աւելի հաստատեցին։

Փիւքասոյի ձեւակերտական այս յատկութիւնը կը յայտնուի նախնական արուեստներու յայտնաբերումէն ետք։ Վերել յիշատակուած Մաթիսի վկայութիւնը եւ, այլ պարագաներ, ցոյց կու տան թէ Փիւքասոն չէր այդ յայտնաբերումը կատարողը։ Նոյնպէս, ըստ Մաթիսի միւս վկայութեան, խորանարդապաշտութիւնը ալ Փիւքասոն հնարողը չէր ալ՝ Պրաք։ Այս վերջինն էր նաեւ կազմուած արուեստի հեղինակը, ինչ որ կը հաստատուի Փիւքասոյի մէկ նամակով Պրաքի ուղղուած։ Բայց, ընդունելով հանդերձ որ Փիւքասո Պրաքի հետ կը բաժնէ խորանարդապաշտութեան հնարումը, ուրիշ ի՞նչ ձեւով ինք պայմանաւորած է վերացականութիւնը, իրեն համար անընդունելի եւ անգործարկելի բան մը։ Ի՞նչ ձեւով ինք հունակործած է Վերա-մական Սրտալոյսապաշտութիւնը կամ Ծաղկածեւ Նկարչութիւնը, Գոյնի Դաշտի նկարչութիւնը, Նուադապաշտութիւնը, որոնք բոլորն ալ 20-րդ դարու նորարար նկարչութիւնը կը ներկայացնեն։ Նման գեր մը աւելի կը պատկանի Բանտինսքիին, Մաթիսիին, Մոնտրիանիին, Մաթիսիին, որոնց առաջնորդած նկարչական լուծումները գոյնին, դիմին եւ միջոցին տուին գեր մը որ նախապէս գոյութիւն չէր ունեցած, ստեղծելով մտածման եւ նկարչական ընկալման աւելի յառաջացած եւ բերեղացած համակարգ մը։ Փիւքասոյի մօտ չկան միջոցային այն շունչն ու զգացողութիւնը որոնք, դունային եւ վրձնահարուածի արտայայտապաշտութեան կողքին, մեր դարուն նկարչական նորանոր հորիզոններ բացին։ Յատկապէս 1925-էն ետք, իր իրագործած պատառներուն ջանքախիչ մեծամասնութեան մէջ համադրումները խճողուած են, ուր անարժեք-միջոցը կը հետեւի վերածընդունելի սերող օրինակին այլինքն՝ առարկայական եւ լեցուն միջոց մը եւ ոչ թէ բնագոյնական, մեր ժամանակաշրջանին լայն կիրարկում գտած։ Իսկ ինչ կը վերաբերի նկարելակերպին, Փիւքասո, վերլուծական խորանարդապաշտութեանց յետոյ, կը գործարկէ զլուստորաբար քրտնաճարային աւանդական գործիչը որ, յատկապէս դարձեւ մը ի վեր, դարձած է ներկարելու ամէնէն սովորական եւ ամէնէն անանձնական ձեւը։ Իր վրձնիչը, նկարելէ աւելի, կը գունաւորէ, ինչպէս մատիտը։ Ինք անտարբեր կը մնայ վրձնիչի հետքին եւ ներկանիւթի արտայայտութեան որպէս ինքնին նկարչական լեզու, որ հիմնական նուաճումներէն է մեր դարու նկարչութեան։

Այսօր, երբ մեծ ցուցահանդէսները կը գնահատուին, դանդաղ այցելողներու թիւով, երբ երկր մը համար վարչապետ հակապաշտ գումարները կ'որոշեն խնդրոյ առարկայ արուեստագէտին կարեւորութեան եղբը, կարելի՞ է վստահիլ ու հաւատք ընծայել չափանիշներու որոնք

հիմնուած են, աւելի, արուեստագէտին համբաւին վրայ քան թէ իր արուեստին իսկական արժանիքին։ Անդին, երբ աչքէ անցուին այն բազմաթիւ յօդուածները եւ կարգ մը հարցադրոյցները, Փիւքասոյի ընթացիկ ցուցահանդէսին առթիւ հրապարակուած, կարելի է չնկատել նկարչական հասկացողութեան պակաս մը կամ, պարզապէս, այս հասկացողութեան բացակայութիւնը, նոյնիսկ գեղարուեստի մարդէն ներս գործող անձեր նկատառած, երբեմն պատասխանատու դերք տէր։ Ընդհանուր չիֆ մը կայ նկարչութեան եւ պատկերայնութեան միջեւ, ներկարչութեան եւ անձնական կեանքի պատկերման միջեւ, նկարչութեան եւ պատկերազարգման ու նկարագրութեան միջեւ, նկարչութեան եւ յուզականութեան միջեւ։ Ասոնց վրայ երբ աւելան շուրջայական, քարոզչական եւ առաջադրացման տուեալներ, արուեստին եւ նկարչութեան վրայ կ'իջնէ քոչ մը որ, հարող դակցութեան միջոցներու արդիւնեաց գարգացումով, ալ աւելի կը դժուարացնէ կարգ մը պարագաներու ազատ գնահատումը ինչպէս, ներկայիս, Փիւքասոյի։

ՅԱՆԱՐԱՋ

(1) Ճիշդ քան տարի առաջ, Փարիզի շուկատական մշակութային կեդրոնը մերկայացուած էր ցուցահանդէս մը որ, եթէ լա կը իշեմի, տարաբախտ արուեստագէտի մը նուիրուած էր։ Դարակիցին ան անկախաբար իրագործած էր երկեր, որոնք մարմնակազմի վերայացման եւ քննական կառուցին խախտման նոյն երկուքը կը մերկայացնէին։ Բանի մը ասորի առաջ, երբ այս պարագային մասին հարց տուիմք փոքրիկեաց մշակոյթներու եւ արուեստներու հմտագոյն անձերի մէկուն, պատասխանը այն եղաւ որ անկախ կրնայ տեղի ունեցած ըլլալ փոքրիկեաց արուեստին հետ շփումին՝ Ափրիկի մէջ գործող շուկական կազմակերպութիւններուն միջոցաւ։

(2) Եթէ Մոնտրիան, խորանարդապաշտութեան գտնուէն կը հասնէր գուտ ուղղահայեց եւ հորիզոնական գիծերուն ու կշռոյթին՝ վերացական պատասխանը ստեղծումով, Խուան Կրիի խորանարդապաշտ յղացողական առաջին իրագործումները, իրենց շեղակի ուղղութիւններով, հաւանաբար իրենք եւս յանգեցին վերացականութեան՝ այս անգամ գործարկելով շեղակի տարածքներու դրոյքը։ Յատկանշական է որ Մոնտրիանի քարեկամը, Թէօ վան Տոպօլսկի, Մոնտրիանի կողքերէն տակ (աւելի ուշ, ամոր հորիզոնական -- ուղղահայեց կշռոյթին քատրոշուելու կամ ամոր հակադրուելու համար), շեղակի գունաւորութեան եւ գիծերու յղացքը կիրարկեց։ Կրի, գուցէ գերծ ըլլալով Մոնտրիանի ոգեկամ եւ քննադատական քափանցումներէ, իր այդ նորարար ընթացքը լքեց եւ սահմանափակուեցաւ գոյնի խորանարդապաշտութեամբ (այս դարձեցին երկրորդ հանգիւղը, դառնալով Պրաքի եւ Փիւքասոյի հետեւողը, քեկուզ շրջան մը նկարելով կործեր որոնք, նկարչականօրէն, աւելի կատարեալ ու քրտնալի կը բաւին քան Փիւքասոյին։ Այս գծով Փիւքասո, սրաւոր քանաճեւումներու իր յատուկ ոգով կ'ըսէ. «Հետեւողները աւելի յատուկ կը տեսնեն քան վարպետները»։

(3) Սեւ շրջագիծերու օգտագործումը, երկնապակիներու օրինակէն եւ քափանական տպածոններէն ներշնչուած, անցեալ դարու վերջերէն սկսեալ կարեւոր տեղ գրաւեց բազմաթիւ նկարիչներու գործին մէջ։

(4) 1950-ական տարիներուն քերտեւ, երբ արուեստավաճառ Տ. Հ. Քաննիլայը օր մը Փիւքասոյին այցելութիւն մը կու տայ, վերջինը իրեն կը յայտնէ քեւայդ օրը եօթը պատտառ նկարած է։

(5) Ճշալու երեւոյթը, որպէս ցափ, տառապանքի կամ ընդլզումի արտայայտութիւն եւ գայն նկարիչը անհրաժեշտութիւն մըն է Փիւքասոյի համար։ Ինք կ'ըսէ թէ «Ձեռնաստան մը նաեւ կրնայ ճշալ՝ Սմէն ինչ կրնայ ճշալ...»։ Եւ, իրօք, ինք մշալ կու տայ ամէն ինչ, կերպարներէն սկսեալ մինչեւ գոյները։

(6) Wassily KANDINSKY: «Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier», traduit de l'allemand par Pierre Volboudt, Denoël/Gonthier, Paris, 1969.